

INTRODUZIONE.....	III
I CAPITOLO. MAPPATURA DEL NON-LUOGO.....	1
1. 1. LA TRAVERSATA DEGLI ANNI SESSANTA. UN DECENNIO DI ELABORAZIONE.	1
1. 1. 1. <i>La nuova prospettiva epistemologica.</i>	1
1. 1. 2. <i>Il labirinto gnoseologico.</i>	6
1. 1. 3. <i>La combinatoria ristretta.</i>	10
1. 2. BREVE SEMANTICA DELL'UTOPIA.	14
1. 2. 1. <i>La rosa delle definizioni.</i>	14
1. 2. 2. <i>Utopismo e utopia letteraria.</i>	17
1. 3. PARA-UTOPIA: UTOPIA LATENTE IN CALVINO E GENERI AFFINI.	21
1. 3. 1. <i>Calvino e l'utopia latente.</i>	21
1. 3. 2. <i>Differenza fra utopia e generi affini.</i>	24
1. 4. DENTRO I GENERI AFFINI.	26
1. 4. 1. <i>Trascendenza, mito e convenzione pastorale. I sottogeneri della felicità.</i>	26
1. 4. 2. <i>Dalla critica alla negazione. L'utopia sotto processo.</i>	30
II CAPITOLO. DALLA FINZIONE AL SUO FRAINTENDIMENTO.....	40
2. 1. L'UTOPIA COME GENERE LETTERARIO.	40
2. 1. 1. <i>La finzione dell'utopia.</i>	40
2. 1. 2. <i>L'enigma utopico nell'archetipo-More. La questione terminologica.</i>	46
2. 1. 3. <i>Una storia bipartita.</i>	50
2. 2. BLOCCO DELL'IMMAGINAZIONE UTOPICA	52
2. 2. 1. <i>La visione catastrofica delle distopie.</i>	52
2. 2. 2. <i>Blocco della fantasia utopica.</i>	55
2. 3. L'UNIVERSO DI FOURIER.....	60
2. 3. 1. <i>L'uomo e l'opera.</i>	60
2. 3. 2. <i>La teoria dei quattro movimenti.</i>	63
2. 3. 3. <i>La fortuna di Fourier.</i>	68
2. 3. 4. <i>Commenti coevi.</i>	69
III CAPITOLO. IL LABORATORIO CALVINIANO DELL'UTOPIA.....	74
3. 1. IL LABORATORIO CALVINIANO DELL'UTOPIA.	74
3. 1. 1. <i>Antologia del '71.</i>	74
3. 1. 2. <i>La decapitazione dei capi.</i>	79
3. 1. 3. <i>Un approccio imperfetto.</i>	82
3. 2. LE CITTÀ INVISIBILI COME OPERA UTOPICA.	85
3. 2. 1. <i>Difficoltà di collocazione.</i>	85
3. 2. 2. <i>Infrazioni 'generiche'.</i>	90
3. 2. 3. <i>L'atlante utopico.</i>	99
3. 3. L'OPERA DI FOURIER COME UTOPIA LETTERARIA.....	109
3. 3. 1. <i>Da una realtà dell'oblio alla surrealtà del recupero: il precursore Breton.</i>	110
3. 3. 2. <i>La riscrittura ortodossa di Butor.</i>	118
3. 3. 3. <i>Plaisanterie cacographique.</i>	122
3. 3. 4. <i>La critica degli anni '60-'70.</i>	125
IV CAPITOLO. VERSO UN NUOVO PARADIGMA UTOPICO.	130
4. 1. CRITICA DEI MODELLI DI GENERE E REAZIONE ALLA SCLEROSI.	130
4. 1. 1. <i>L'utopia tradizionale alle corde.</i>	130
4. 1. 2. <i>Il cielo non svela ma cela.</i>	130
4. 1. 3. <i>La norma dell'eccezione</i>	134
4. 1. 4. <i>Dubito ergo sum</i>	136

4. 1. 5. <i>La ragione occultata</i>	142
4. 2. LA GRADAZIONE DELLE INEGUAGLIANZE.	144
4. 2. 1. <i>La combinatoire des poires</i>	144
4. 2. 2. <i>Gradazione e distorsione</i>	148
4. 2. 3. <i>Da Gradazione a Opposizione</i>	151
4. 3. LE DUE FACCE DELL'OU-TOPIA.	154
4. 3. 1. <i>Il Desiderio</i>	154
4. 3. 2. <i>La Paura</i>	156
4. 4. UTOPIA PULVISCOLARE E UTOPIA DEL MOMENTO ESTETICO	159
4. 4. 1. <i>Sul carattere visivo della conoscenza utopica calviniana</i>	159
4. 4. 2. <i>Gli Adynata di Fourier</i>	167
4. 4. 3. <i>Utopia aperta o potenziale</i>	171
CONCLUSIONI	178
BIBLIOGRAFIA	182

Introduzione

Quant à l'œuvre utopique elle-même, genre hybride, elle risque de n'être, en définitive, prise au sérieux par personne: l'historien de la littérature tiendra ces romans pour trop didactiques, l'économiste et sociologue les jugeront trop fantaisistes.

Raymond Trousson

Il presente lavoro prende spunto dal desiderio di aggiungere una voce al coro degli studi condotti intorno all'opera di romanziere e saggista di Italo Calvino.

Calvino è stato definito in molti modi, e l'ampiezza dei suoi interessi ha permesso di isolare – nel *corpus* delle sue opere – momenti distinti caratterizzati dalla preminenza di un elemento metaforico, o narrativo o ideologico su un altro, dal quale si era appena staccato o verso cui tendeva.

La critica è prevalentemente concorde nel suddividere la produzione di Calvino, da *Il sentiero dei nidi di ragno* sino a *Palomar*, in differenti fasi di elaborazione di poetica: dalla riscrittura dell'esperienza autobiografica a quella dei grandi classici della letteratura, dalla fiaba al *conte philosophique*, dal colloquio con i poemi cavallereschi all'attenzione verso il tessuto urbano, dal racconto che scaturisce dalla descrizione e interpretazione di immagini al richiamo alla letteratura popolare, dall'allegoria delle moderne teorie scientifiche all'applicazione di giochi matematici, dalle teorie sulla percezione visiva al gioco linguistico, dalla combinatoria ristretta alla riflessione metaletteraria.

Le considerazioni che saranno l'oggetto di questa tesi partono dall'annotazione della mancanza, in un elenco così dettagliato, di un ulteriore motore mitopoietico usato da Calvino nella continua ricerca di rinnovamento dei moduli narrativi che lo ha sempre caratterizzato: quello della letteratura utopica come genere letterario, con cui confrontarsi e nel quale cimentarsi. Sarà proprio lo studio del rapporto di Italo Calvino con la scrittura utopica come genere letterario a costituire il fulcro di questo lavoro. Per valutare la portata del fenomeno, e per circoscriverlo nel tempo all'interno dell'evoluzione della poetica calviniana, si è ritenuto utile fornire un quadro delle riflessioni dell'autore negli anni che precedettero l'interesse nei confronti del genere inaugurato dall'*Utopia* di More e coincidenti con una svolta nella parabola artistica e teorica di Calvino, tra la metà degli anni '60 e la metà dei '70.

Un'analisi preliminare permetterebbe di segnalare la presenza episodica di questo tema nella produzione anteriore alla fine degli anni sessanta; un lavoro del 1990 di Claudio Milanini, *L'utopia discontinua*, lo ha fatto, evidenziando il ruolo avuto dall'utopia come

possibile filo conduttore della produzione complessiva dell'autore, comprendente gli esordi fino alle ultime opere. Milanini ha passato in rassegna la quasi totalità del *corpus* calviniano spiegandolo alla luce di questo denominatore comune. Il catalogo è dettagliato e approfondito, e sembrava aver esaurito l'argomento utopia nell'esperienza calviniana. Il titolo si richiama al saggio fondamentale di Calvino sull'utopia letteraria – *Quale utopia?* – nel quale lo scrittore parla dell'*utopia pulviscolare*:

...perché il meglio che mi aspetto ancora è altro, e va cercato nelle pieghe, nei versanti in ombra, nel gran numero d'effetti involontari che il sistema più calcolato porta con sé senza sapere che forse là più che altrove è la sua verità. Oggi l'utopia che cerco non è più solida di quanto non sia gassosa: è un'utopia polverizzata, corpuscolare, sospesa.

Questo passo ha indirizzato l'approccio di Milanini e lo ha indotto a ricercare porzioni definibili utopiche all'interno di opere che formalmente non appartengono a questo genere letterario. L'operazione non è inutile ed è stata anzi condotta dal critico letterario con la solita intelligenza, competenza e piacevolezza stilistica. La sua analisi ci permette di istituire delle analogie con questo lavoro, ma se ne distanzia nelle premesse.

Nelle sue pagine Milanini ripercorre la produzione calviniana alla luce del concetto di *utopismo*, termine coniato qualche decennio fa in alternativa al termine utopia per evitare sovrapposizioni con l'operazione letteraria e rispetto al quale rappresenta ben altra cosa, come si vedrà. Utopia e utopismo vivono da tempo una *querelle* relativa all'esatta definizione dei termini e alla preminenza logica e fattuale dell'uno rispetto all'altro.

Il termine utopia ha una tale ricchezza di significati che si è imposta l'esigenza di mettere a confronto, senza pretese di esaustività, le diverse definizioni descrittive (e in alcuni casi normative) del termine utopia, per pervenire infine all'oggetto specifico del nostro lavoro, l'utopia come genere letterario. Nel primo capitolo di questo lavoro entreremo nello specifico di questa problematica; per ora è sufficiente dire che con *utopismo* si indica un'attitudine, una *forma mentis* con la quale ci si accosta a svariate manifestazioni, e, di conseguenza, è fenomeno che pertiene a differenti discipline, ivi compresa la letteratura, la quale, a prescindere dalle forme con cui si esprime, ne può essere profondamente intrisa. L'utopia letteraria è invece un genere antico e consolidato, che risponde a parametri ferrei e che si presta a essere meglio circoscritto.

La differenza fondamentale tra i due termini riposa sull'opposizione tra intenti dell'opera e appartenenza a un genere. Per appartenere a un genere non basta dividerne premesse e finalità, occorre anche rispettare aspetti formali che concorrono con quelli contenutistici a tracciarne il profilo. Vale ugualmente il ragionamento opposto, per cui

strategie letterarie che presentino similitudini esclusivamente formali non possono essere ascritte all'utopia. Una ricognizione tra i generi affini permetterà di distinguerli dall'utopia, nei confronti della quale sono riscontrabili richiami intertestuali e ibridazioni significative, ma rispetto alla quale non esiste coincidenza.

Nel II capitolo sarà ospitata una serie di definizioni dell'utopia letteraria al fine di tracciare una storia critica degli studi in materia, prendere posizione rispetto ad alcune tematiche e motivare la scelta della nostra definizione 'operativa'.

La discussione sui parametri fondamentali del genere e sulle opere da includervi è stata appassionata e non priva di contrasti, nonché *à la page* negli anni attorno ai quali se ne interessò anche Calvino, a cavallo dei '70.

In seguito ci si soffermerà sulla genesi del termine e sulle scelte operate in tal senso dallo stesso More, iniziatore del genere e creatore del termine utopia. Proprio la ricostruzione della nascita del neologismo ci permetterà una convergenza tra la scelta di More e quella di Calvino, la quale, in sintesi, si qualifica come recupero – non archeologico né sterile, ma tarato sulla nuova realtà sociale, culturale e strettamente letteraria – dell'archetipo e della sua oscillazione semantica: ou-topia come non-luogo, luogo che non c'è, luogo della finzione dell'altrove sociale la cui validità come buon luogo è recuperata in chiave estetica.

Ciò permetterà di individuare delle invarianti nel *corpus* così selezionato, costanti cui ci richiameremo per stabilire l'inclusione o meno nella 'biblioteca' così formata. Gli elementi più importanti che concorreranno alla definizione operativa che verrà adoperata in questo lavoro sono il concetto di utopia come non-luogo, l'intento finzionale, la rappresentazione di un altrove straniante, la ricerca della felicità nel 'momento estetico' e la coscienza della letterarietà di simili proposte, che ambiscono a funzionare da stimolo all'osservazione e all'auto-interrogazione restando consce della propria inapplicabilità, della propria natura eminentemente verbale. Sul fatto poi che il mondo scritto possa interagire col mondo non scritto – per adoperare la terminologia calviniana – nessuno può sollevare ragionevoli dubbi. Vedremo il significato che una simile trasposizione assume nel racconto utopico.

Un rapido *excursus* storico-critico mira a stabilire lo statuto assunto dall'utopia in pieno Novecento, configurando un andamento simile a quello avuto, tra i generi affini, da quelli giunti sino alla medesima data.

Il Novecento si è caratterizzato per l'agonia del genere letterario utopia; l'immaginazione dell'altrove socialmente connotato e razionalmente organizzato risente della ripetizione degli stilemi e dell'inefficacia del modello proposto, e l'utopia positiva cede il passo alla

deriva fantascientifica, o si presta a un'inversione di segno, a un mutamento assiologico che tende al catastrofico e si concretizza nelle utopie negative – o distopie – novecentesche. Il secolo passato non è stato l'unico caratterizzato dalla presenza di utopie negative, ma la loro incidenza novecentesca ha certamente superato quella delle forme anti-utopiche tradizionali. La distopia in sé non sarà oggetto specifico di questa trattazione; a essa si farà riferimento per dipingere correttamente il quadro ideologico e letterario dell'epoca, in quanto assoluta dominatrice novecentesca rispetto al suo omologo positivo.

In concomitanza con gli eventi del Maggio parigino, con tutta la sua carica d'idealità e contestazione, scrittori e critici colsero la desolazione del panorama utopico coevo a livello letterario. Riteniamo che un romanzo di Calvino abbia fatto irruzione in questo contesto con spirito dissacratorio e ironico nei confronti del paradigma classico dell'utopia letteraria, ma con l'intento di rivitalizzare il genere dall'interno, reagire all'omologazione distopica e istituire un nuovo paradigma, che, se diffidassi meno di questa etichetta, definirei 'postmoderno', e che si presenta come una delle possibili fasi dell'evoluzione del genere positivo nel suo tentativo di sopravvivere a se stesso.

La sola opera calviniana che risponde a queste caratteristiche, pur inserendosi nella storia del genere in posizione eccentrica, è *Le città invisibili*, del 1972, vero *bapax* nella produzione calviniana, unico romanzo definibile utopico e forse culmine di una visione disincantata ma pur ottimistica che diverrà più cupa nelle opere successive.

Il testo-mappa de *Le città invisibili* ha rappresentato e rappresenta, per moltissimi studiosi, un'affascinante sfida interpretativa, un gioco infinito ma non ridondante che si tiene su una scacchiera mentale in cui la combinazione di elementi finiti serba intatta, in potenza, una pressoché infinita gamma di varianti. Anche l'autore lo riteneva *summa* della sua intera produzione letteraria, e così lo descrisse nelle *Lezioni americane*.

Un simbolo più complesso, che mi ha dato le maggiori possibilità di esprimere la tensione tra razionalità geometrica e groviglio delle esistenze umane è quello delle città. Il mio libro in cui credo d'aver detto più cose resta *Le città invisibili*, perché ho potuto concentrare su un unico simbolo tutte le mie riflessioni, le mie esperienze, le mie congetture; e perché ho costruito una struttura sfaccettata in cui ogni breve testo sta vicino agli altri in una successione che non implica una consequenzialità o una gerarchia ma una rete entro la quale si possono tracciare molteplici percorsi e ricavare conclusioni plurime e ramificate.

Questo testo poliedrico e modulare contiene e propone continuamente al lettore differenti percorsi narrativi, è un congegno logico-fantastico autonomo concepito attraverso una sapiente *texture* di serie tematiche che si intrecciano e susseguono secondo

un vincolante e armonico gioco numerico concepito a fini narrativi. La pluralità di percorsi non priva il testo di un fondo comune, unitario, come indicato dallo stesso Calvino nella conferenza tenutasi alla Graduate Writing Division della Columbia University di New York, il 29 Marzo del 1983, e poi usata come prefazione de *Le città invisibili* nell'edizione Mondadori del 1993: «Ma – dice ancora Calvino – anche un testo come questo, un testo fatto così, tutto spigoli e conclusioni sparse qua e là, anche un testo così, dicevo, per essere tale ha bisogno di un senso, di una fine». L'utopia letteraria rappresenta a nostro avviso l'asse portante de *Le città invisibili*.

L'idea che *Le città invisibili* siano un testo che condensa un periodo di riflessioni sull'utopia e rappresenti il tentativo calviniano di scriverne una in pieno Novecento verrà messa a confronto coi parametri caratteristici del genere utopico, e, implicitamente, con le opere che il canone ha accettato per definire se stesso, per dimostrare da un lato il rispetto e dall'altro, se non l'eversione, per lo meno il ripensamento di alcuni *topoi* narrativi, alla luce dei nuovi indirizzi critici e del mutato clima politico-sociale. L'analisi delle costanti tematiche e formali di quest'opera confermeranno la legittimità di un simile assunto.

Come si è anticipato facendo riferimento all'opera di Milanini, c'è stato chi – talvolta con maggiore, tal'altra con minore decisione o acume critico – ha proposto di inserire le *C.I.* tra le opere appartenenti al genere dell'*utopia letteraria*; si è trattato prevalentemente di brillanti intuizioni narratologiche e retoriche o del rinvenimento di strutture, *plots* e *topoi* della letteratura utopica intercalati lungo il testo. Un'indagine di questo tipo ha avuto il merito di rendere più agevole il reperimento dei segnali di appartenenza al genere e ha dunque collaborato a semplificare uno degli aspetti di questo lavoro; ci sono tuttavia due aspetti che un simile approccio ha risvegliato senza esaurire la portata delle premesse in gioco.

Il primo riguarda il valore euristico dell'operazione calviniana. Il problema è stato evocato ma non lo si è spinto fino all'estremo delle sue implicazioni: accanto all'individuazione di una prima tappa, necessaria – la giustificazione in base agli elementi del testo della volontà del medesimo di iscriversi entro la letteratura utopica rispettandone i principali parametri di genere – non è stato fatto un ulteriore passo logico, una seconda operazione, più sistematica e logicamente consequenziale alla prima: interrogarsi sulle ragioni e sugli obiettivi del cimentarsi nella scrittura di un romanzo utopico agli inizi degli anni '70, e quindi rileggere il suo messaggio alla luce dell'appartenenza al genere e, accanto all'esito da ciò prodotto nella percezione dei

lettori, valutare le modalità di riscrittura di un'utopia in ambito moderno (o post-moderno che dir si voglia).

Alla ricostruzione del contesto storico e artistico in cui l'autore ligure operò negli anni in cui si dedicò alla composizione de *Le città invisibili* è stato doveroso affiancare un altro aspetto degno d'interesse, e non sufficientemente indagato.

Come noto, Calvino fu uno degli autori del secondo Novecento italiano che intrattenne un serrato dibattito con i critici professionisti e con la comunità dei lettori in senso lato, sia attraverso le pagine di quotidiani e di riviste specializzate che in risposta a interviste radiofoniche, televisive o per la carta stampata. Anche le *Città invisibili* fanno parte di questo dialogo. Parlando del suo testo del '72, Calvino, interrogato sul senso complessivo da dare all'opera, diede, come di consueto, risposte diversificate e sfuggenti; inoltre, compiaciuto di poter indicare un percorso ermeneutico impreveduto ai suoi interlocutori, ma quasi piccato che nessuno lo avesse fatto per lui, lamentò in maniera diretta in un'intervista a Ferdinando Camon il disinteresse critico verso uno dei lavori al quale si dedicava proprio nel momento della stesura delle *Città*, e che quindi faceva parte integrante del laboratorio calviniano di quegli anni.

Il lavoro passato sotto silenzio concerne la cura dell'antologia e la presentazione (con un intervento dal titolo *L'ordinatore dei desideri*) dell'edizione italiana dei lavori sull'Armonia societaria dell'utopista proto-socialista francese Charles Fourier.

Il tono delle risposte date a Camon durante il colloquio del 1973 è indicativo dell'atteggiamento che Calvino nutrì nei confronti del suo lavoro su Fourier:

In questa sua intervista avrei voluto che mi chiedesse cosa è stato per me il lavoro per l'antologia degli scritti di Fourier, pubblicata nel '71. Ebbene, ci tenevo: volevo essere il mio contributo al rimescolio di idee di questi anni. È un lavoro che mi sono portato dietro per almeno cinque anni, volevo che questo autore, questo mondo, questo modo di far funzionare il cervello diverso da tutti gli altri entrassero nel circuito delle idee italiane, nel patrimonio di suggestioni che stanno dietro alla politica come alla letteratura, come un punto di riferimento se non altro, che si sapesse che si può pensare anche così e non solo colà. Invece niente. I pochi specialisti mi hanno fatto capire che era meglio girarsi alla larga dal loro terreno; e la cultura letteraria non se n'è nemmeno accorta.

Calvino dedicò allo studio su Fourier – e all'utopia in generale – quattro anni, e, in due interventi sulla letteratura utopica, intitolati *La società amorosa* e *Quale utopia?*, tracciò un profilo delle sue preferenze, esprese i timori per l'infertilità che il genere dimostrava nel '900, suggerì i modi del suo accostamento a Fourier. L'interesse teorico nei confronti del genere utopico, la pratica della scrittura utopica e l'acquisizione del mondo poetico

fourieriano si intrecciano indissolubilmente. Negare un simile assunto non equivale a risolvere un nodo interpretativo ma a reciderlo di netto.

Alla luce di questi presupposti si vuole proporre, in queste pagine, un confronto tra l'opera integrale di Fourier da una parte (con particolare interesse alle scelte calviniane per l'antologia del 1971) e l'opera che condivide con lo studio su Fourier il proprio periodo d'incubazione, *Le città invisibili*, di cui, come detto, si vuole confermare e motivare l'appartenenza al genere utopico.

Charles Marie François Fourier, vissuto a cavallo fra il XVIII e il XIX secolo, fu autore di un'opera utopica farraginosa e monumentale, edita ora in dodici volumi, in cui si prospetta e descrive un vero e proprio sistema economico, politico e sociale alternativo a quello vigente, ma dalle caratteristiche sorprendenti.

La forma apparente della scrittura di Fourier è quella del trattato, forma retorica tangente al progetto di legislazione di una comunità (o di una città) ideale e che prevede, di norma, l'enunciazione di principi generali, l'istituzione di regole sociali, la proposta di nuove soluzioni urbanistiche, un programma pedagogico e spesso anche etico. Mancando di finzione dell'esistente, mancando, cioè, non solo di una cornice narrativa ma di un vero e proprio *fictional state*, il trattato tende a non essere annoverato tra le utopie letterarie. L'opera di Fourier non fa eccezione.

L'utopista francese fu letto dai suoi contemporanei come un autore 'serio', un trattatista e non un romanziere, e dato che generalmente non venne riconosciuta alla sua scrittura alcuna qualità – e, soprattutto, intenzionalità – poetica, alcuni passi della sua opera, letti all'interno di questa prospettiva ermeneutica eminentemente referenziale, vennero giudicati assurdi e inconcepibili. Gli si rimproveravano in particolare la stravaganza del sistema cosmologico, il peso accordato nella sua Armonia societaria alle passioni, il gusto maniacale per il dettaglio straniante, l'uso di immagini incongrue.

Fourier non rientrava facilmente in nessuno degli schemi classificatori della sua epoca, «si ha l'impressione che parli continuamente di qualcosa d'altro, che sia in ogni occasione talmente più avanti del dibattito a lui contemporaneo, da usare termini in parte identici per dire cose completamente diverse», scrisse Calvino nell'introduzione all'antologia di Fourier.

Fourier fu al centro di accese discussioni che misero d'accordo tanto i detrattori quanto i seguaci del maestro di Besançon; gli uni se ne servirono per dimostrare l'inconsistenza – o per lo meno i vuoti logici e le aporie – del pensiero di Fourier, mentre gli altri, timorosi che il sistema risentisse delle stravaganze del maestro, preferirono mettere in

secondo piano, sotto silenzio fino alla censura, alcuni scritti mai pubblicati e ritrovati solo a metà degli anni sessanta del Novecento.

Marx ed Engels, valga qui un esempio per tutti, se ne servirono per distinguere il loro socialismo *scientifico* da quello *utopistico*.

Per la stessa ragione, nella maggior parte delle antologie e dei testi teorici che raccolgono contributi dalla – e sulla – letteratura utopica, la sua presenza è per lo più episodica. Così fu per un secolo, come detto.

Occorrerà attendere André Breton, *maître* del Surrealismo, per poter assistere al recupero di questo autore da un punto di vista strettamente letterario. L'Avanguardia lo incluse tra i suoi membri *ante litteram* e riqualificò proprio i lati della sua scrittura che ne avevano determinato l'oblio.

La bandierina conficcata da Breton sul suolo del pianeta-Fourier non restò a lungo la sola: nuove spedizioni esplorative si succedevano a ritmo serrato, soprattutto in area francese, toccando l'apice a ridosso del ritrovamento e della successiva edizione a cura di Simone Debout-Oleszkiewicz, nel 1967, degli inediti del *Nouveau Monde Amoureux*.

Di tutti questi aspetti si darà conto nei capitoli centrali di questo lavoro.

Calvino viveva in quel periodo a Parigi e partecipò alla generalizzata riscoperta dell'opera dell'utopista ottocentesco, riletta, specie in ambito francese e alla luce della qualità della sua scrittura e del mondo fantastico evocato, come un'opera letteraria finzionale, un romanzo *sui generis*, un'utopia.

Calvino lesse Fourier come un poeta, come «l'Ariosto degli utopisti», lesse cioè la sua opera come una *factio* romanzesca (appartenente all'utopia quale genere letterario) più che come una teoria politica volta a collegare i fatti sociali, anche se le due polarità sono connesse, dato che l'utopia è sforzo dell'immaginazione sociale, per cui è data la possibilità di risalire, attraverso il vortice delle immagini, all'evocazione di un nuovo sistema fantastico-morale. Per Calvino, in Fourier è possibile riscontrare il «caso più unico che raro di una morale antirepressiva fondata sull'esattezza, sul rigore metodico, sulla classificazione».

Questa ricognizione verrà effettuata, nelle sezioni finali di questo lavoro, a partire dai concetti di non luogo spazio-temporale, cornice e narrazione, rielaborazione del viaggio, simbolo-città, prospettiva acronica e utopia del presente, sintesi di ragione e fantasia, capacità di percezione visiva come utopia del momento estetico, polverizzata e frammentata. Si indagherà inoltre sulla proposta di un nuovo modello sociale e sullo statuto dei personaggi, sulla compresenza e l'attrito tra mito esotico-odeporico-

geografico e mito temporale edenico-escatologico, sulla stratificazione di senso tra 'ou-topia', 'eu-topia' e 'dis-topia' e altro ancora. Si porrà l'accento sull'uso, nei due autori, della combinatoria come analogo meccanismo di scrittura, sulla ricchezza dell'invenzione linguistica, sull'«alleanza del meraviglioso con l'aritmetica».

Risalire nel tempo, da *Le città invisibili* a Fourier, coinciderà inoltre con la verifica dei richiami intertestuali, dei motivi ispiratori, delle ragioni e dei parametri che hanno determinato l'avvenuta scelta antologica; verranno analizzati i punti di contatto, e d'arrivo, delle due opere: l'uso dell'immaginazione visionaria per realizzare lo scarto assoluto rispetto a modelli preconfezionati e l'innata capacità di vedere e pensare e descrivere il mondo da una prospettiva eccentrica.

I Capitolo. Mappatura del non-luogo.

1. 1. La traversata degli anni Sessanta. Un decennio di elaborazione.

1. 1. 1. La nuova prospettiva epistemologica.

L'individuazione dell'utopia letteraria quale motore mitopoietico cui ricorse Calvino nella sua ininterrotta ricerca di rinnovamento dei moduli narrativi è uno degli scopi del seguente lavoro. Se ne vuole misurare l'incidenza nella produzione calviniana compresa nel decennio tra la metà degli anni '60 e la metà dei '70, generalmente interpretata alla luce di altri – fondamentali – elementi teorici e intertestuali come la combinatoria, la semiologia e lo *scripturalisme* di matrice oulipiana, i quali, a nostro avviso, si sommano allo studio e alla lettura di opere utopiche e al lavoro specifico sugli scritti dell'utopista proto-socialista francese ottocentesco Charles Marie Fourier.

Fourier entrò a far parte dell'universo fantastico calviniano lasciando delle impronte profonde sulla stesura dell'opera che, a nostro avviso, fa irruzione nel genere letterario utopico recuperandone da un lato l'originaria funzione e intraprendendo, dall'altro, la riscrittura di alcuni parametri oramai usurati: *Le città invisibili*, del 1972.

Una panoramica sugli interessi di quegli anni, l'ingresso nel 'laboratorio calviniano', il confronto teorico con il genere letterario in questione e quello, testuale, con l'opera di Fourier saranno i grimaldelli ermeneutici con cui si forzerà la superficie dei fenomeni analizzati per penetrarli in profondità. La piena comprensione della parabola calviniana – e dell'utopia in generale – richiede delle tappe intermedie d'avvicinamento che delineino il contesto in cui si svilupparono le nuove proposte. In ragione di ciò riassumiamo le principali direttrici calviniane degli anni immediatamente precedenti la stesura de *Le città invisibili*, in quanto compresi a pieno titolo nel decennio di elaborazione che caratterizzerà la cosiddetta «traversata degli anni '60».

Fino a metà degli anni '60 la critica aveva individuato in Calvino due filoni principali, entro i quali esso stesso si riconobbe, o ai quali scelse di adattarsi per comodità o acquiescenza: il *filone neorealistico* e quello della *trasfigurazione fantastica*, comprendente un arco temporale che da *Il sentiero dei nidi di ragno* giunge alla trilogia de *I nostri antenati*¹.

Anche se si era trattato di due modalità di scrittura connaturate al particolare momento storico nel quale furono concepite tali opere, esse tracciano, al contempo, un percorso

¹ Per una rassegna dei lavori critici sull'insieme della produzione calviniana si rimanda alla sezione apposita della bibliografia finale.

operativo che cerca nel continuo rinnovamento la possibilità di esprimere ciò che in precedenza era risultato incompleto e manchevole. «Propenderei per la seconda ipotesi: cambio di rotta per dire qualcosa che con l'impostazione precedente non sarei riuscito a dire»², disse Calvino in un'intervista rilasciata a Maria Corti; la ricerca di nuove forme narrative per affermare ciò che non si era riusciti ad esprimere in precedenza finirà per coincidere con una marca fondamentale della produzione calviniana.

L'autore era conscio del mutamento d'indirizzo preso dalla letteratura nel passaggio dagli anni Cinquanta agli anni Sessanta³, momento storico in cui cambiarono i parametri di interpretazione del mondo e le sue stesse strutture, anni nei quali nuove discipline – sociologia, psicologia, semiotica – divennero concorrenti nel contendere alla letteratura campi d'indagine in precedenza di sua totale pertinenza. Sono gli anni della 'morte dell'ideologia', del suo venir meno come principio guida e vincolo morale implicito, anni in cui l'autore, privo di coordinate certe, si trova apparentemente privato della sua funzione sociale e della possibilità di intervenire, attraverso le proprie pagine, sulla realtà.

Sono, infine, anche gli anni nei quali, a livello mondiale, si elaborano nuove concezioni di poetica, incentrate sull'autonomia del testo e su un'analisi volta a rintracciare in esso, più che nella personalità dell'autore, le ragioni interne della sua creazione.

La cosiddetta «traversata degli anni Sessanta» rappresentò il passaggio epocale da un mondo a un altro, e il segno più tangibile fu forse il rinnovamento dell'orizzonte culturale, ora caratterizzato dallo scacco del metodo gnoseologico umanistico in favore delle nuove discipline scientifiche e letterarie che si affacciavano in quegli anni.

La produzione narrativa e saggistica di Calvino subì una svolta. Ai parametri precedentemente adoperati si sostituì, negli anni Sessanta, l'immagine di una realtà più sfaccettata e complessa. Se è vero che non mutarono gli obbiettivi del suo fare letteratura – lo sguardo conoscitivo sul mondo volto alla registrazione dei dati discreti da mettere a sistema per promuovere la loro correzione e ri-semantizzazione – si registra però l'esigenza di mutare gli strumenti necessari per farlo, prima tappa del processo di cambiamento. La soluzione scelta da Calvino è una nuova prospettiva epistemologica:

² Maria Corti, *Intervista a Italo Calvino*, in «Autografo», II, (ottobre 1985), n. 6, p. 48; ora, con il titolo *Intervista di Maria Corti*, in Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano 1999² (1995¹), vol. II, p. 2921.

³ La crucialità di questi anni è messa in rilievo da Remo Ceserani nell'introduzione al suo *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 2001² (1997¹), pp. 9-28, dove si condensano riflessioni teoriche e autobiografiche.

Tutti i parametri, le categorie, le antitesi che erano serviti per immaginare e classificare e progettare il mondo sono in discussione; e non solo quelli più legati ad attribuzioni di valori storici: il razionale e il mitico, il lavorare e l'esistere, il maschile e il femminile, ma pure i poli di topologie ancora più elementari: l'affermare e il negare, l'alto e il basso, il vivente e la cosa.⁴

La coscienza del mutamento subito dalla società a partire dagli anni Sessanta era stato registrato sul "taccuino" calviniano. La volontà di mettersi al passo coi tempi non si tradusse però nella rinuncia alle peculiarità del suo ruolo di scrittore e di intellettuale, come nota Asor Rosa:

Io credo che a Italo Calvino si debba il più colossale e intrepido sforzo, – in Italia senza alcun dubbio, ma anche nel resto del mondo altri esempi possibili si contano sulle dita di una mano, – per adattare la letteratura alle nuove realtà, senza abdicare in nulla alle tradizioni e ai costumi della classicità.⁵

La consapevolezza di trovarsi nel mezzo di una svolta epocale, nella società civile come in quella letteraria, pur costituendo un primo passo d'avvicinamento alla comprensione, risultò tuttavia insufficiente, in quanto si fece pressante l'esigenza di trovare, anche per approssimazioni, un modello epistemologico di scrittura che consentisse una piena corrispondenza tra struttura del testo e un mondo che sembrava privo di struttura. Il nuovo approccio si giocava sulla possibilità, da parte della letteratura, di descrivere e trasporre sulla pagina questo nuovo mondo complesso, conosciuto come inconnoscibile. L'opera di Calvino faceva parte di quelle «esperienze letterarie e artistiche più avvertite» per le quali

il declino della centralità della coscienza intellettuale vanifica la pretesa della letteratura di rispecchiare conoscitivamente il mondo e la vita, di restituire un senso alla realtà e di racchiuderla in una forma conchiusa. Non per caso la narrativa di Calvino disegna e sottintende la progressiva eclisse della ragione letteraria, del suo scacco conoscitivo nei confronti di un mondo irriducibilmente caotico ed ostile.⁶

La razionalità, in Calvino severa disciplina della mente, è temperata dal distacco ironico e dalla proiezione di immagini fantastiche; nel caos del mondo l'arte (la Letteratura) è adoperata come strumento gnoseologico ed ermeneutico, il cui valore relativo discende dalla consapevolezza della parzialità e provvisorietà di ogni metodo d'indagine e di

⁴ Italo Calvino, *Lo sguardo dell'archeologo* (1972), in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 325.

⁵ Alberto Asor Rosa, *Stile Calvino*, Einaudi, Torino 2001, p. X.

⁶ Antonella Catalano, *Le mappe dell'esilio. Sulle Città invisibili di Italo Calvino*, in Ferdinando Pappalardo (a cura di), *La torre abolita. Saggi sul romanzo italiano del Novecento*, Dedalo, Bari 1988, pp. 294-295.

conoscenza. I limiti del romanzo contemporaneo, avvertiti da Calvino⁷, imposero la necessità di costruire una grammatica di *segni nuovi*⁸ in grado di significare il mondo o di certificare, per lo meno, l'impossibilità di tale operazione.

Relativamente alle fasi in cui è stata divisa la poetica calviniana, siamo nel passaggio (ricalco, in parte, una formula che da Asor Rosa in poi ha riscosso tanto successo) dal neorealismo e dall'ironismo-allegorico dei primi quindici anni di attività alla combinatoria strutturalistico-semiologica caratterizzante la produzione narrativa di questo periodo, ivi comprese *Le città invisibili*.

Una poetica rigorosa, quale s'impose Calvino, riconobbe lo scacco gnoseologico di un'analisi volta alla spiegazione lineare e storicista di come fosse fatto il mondo⁹; assunse inoltre il compito di presupporre – e ritrarre attraverso le opere – ciò che le altre scienze umane non avrebbero potuto trasmettere, e che proprio la letteratura veicola, ossia «il modo, i mille, i centomila nuovi modi in cui si configura il nostro inserimento nel mondo, esprimere via via le nuove situazioni esistenziali»¹⁰. Le situazioni esistenziali interessavano in questa fase a Calvino più del legame referenziale col «mondo non scritto».

In una prospettiva marcatamente metatestuale e teorica – teoria che, in Calvino, è quasi sempre un tutt'uno con la scrittura creativa, ed è anch'essa narrazione, o meglio, è, nei suoi esiti migliori, quella terza forma, ibrida, in cui la finzione narrativa si fa saggio di se stessa, come in alcuni capolavori di Borges, in questo senso modello assoluto – l'autore ligure si chiede come sia possibile certificare e tradurre in strategia compositiva la nuova complessità del mondo. L'acquisizione concettuale di questa problematica porta all'esigenza, interna al testo, della fondazione di uno stile. Dice Calvino:

Ma intanto è cresciuta sempre di più anche per me un'esigenza stilistica più complessa, che si attui attraverso l'adozione di tutti i linguaggi possibili, di tutti i possibili metodi d'interpretazione, che esprima la molteplicità conoscitiva del mondo in cui viviamo.¹¹

⁷ Cfr. Italo Calvino, *Dialogo di due scrittori in crisi* (1961), in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 83-90.

⁸ Cfr. Francesca Bernardini Napoletano, *I segni nuovi di Italo Calvino. Da «Le Cosmicomiche» a «Le città invisibili»*, Bulzoni, Roma 1977, pp. 169-201.

⁹ Alberto Asor Rosa, *op. cit.*, p. 141: «Calvino parte dalla constatazione dell'inevitabile disfacimento della civiltà letteraria, in cui era cresciuto come allievo tra i primi. La rottura, appunto, avviene nel corso degli anni '60, anni di rottura anche da molti altri punti di vista, ma che per lui significano soprattutto una riflessione sull'impossibilità di continuare a scrivere come in passato, e quindi sulle nuove modalità dello scrivere».

¹⁰ Italo Calvino, *Dialogo di due scrittori in crisi*, cit., p. 83.

¹¹ Id., *La sfida al labirinto*, «Il menabò 5», Einaudi, Torino 1962, ora in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 114. Il corsivo è mio.

Il tratto significativo che deve caratterizzare un romanzo moderno, fece presente Calvino, è l'idea di conoscenza come irriducibile molteplicità. Elemento centrale di questa riflessione è «il principio di campionatura della molteplicità potenziale del narrabile»¹². Il modello di riferimento non è più la *Divina Commedia*, dove convergono «una multiforme ricchezza linguistica e l'applicazione d'un pensiero sistematico e unitario»¹³; ad esso si sostituisce un altro modello:

«L'idea d'una enciclopedia aperta, aggettivo che certamente contraddice il sostantivo enciclopedia, nato etimologicamente dalla pretesa di esaurire la conoscenza del mondo rinchiudendola in un circolo. Oggi non è più pensabile una totalità che non sia potenziale, congetturale, plurima»¹⁴.

L'accostamento alle configurazioni multiple della nuova realtà richiese, innanzitutto, l'uso degli strumenti della dissezione, forniti dalla linguistica e dalla semiotica, in particolare. Questi strumenti vennero adoperati per interpretare una realtà mutata e ancora cangiante, di cui si certificò la complessità dei fenomeni in atto.

In una risposta a un'inchiesta aperta da Giancarlo Ferretti sul settimanale «Rinascita», alla fine del 1967, Calvino si serve della metafora della «biblioteca» e dello «scaffale letterario» per presentare le nuove discipline di cui si servono lo scrittore, il critico e il lettore contemporaneo nella decifrazione di un testo come della realtà. Dice Calvino:

In letteratura, lo scrittore ora tiene conto d'uno scaffale in cui hanno il primo posto le discipline in grado di smontare il fatto letterario nei suoi elementi primi e nella sue motivazioni, *le discipline dell'analisi e della dissezione* (linguistica, teoria dell'informazione, filosofia analitica, sociologia, antropologia, un rinnovato uso della psicanalisi, un rinnovato uso del marxismo)¹⁵.

A questo elenco di specializzazioni multiple l'autore aggiungerà, nove anni dopo, anche l'analisi strutturale dei miti e la semiologia, assenti in questo primo catalogo¹⁶.

¹² Italo Calvino, *Lezioni americane* (1988), in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 730.

¹³ *Ivi*, p. 726.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Id., *Per chi si scrive? (Lo scaffale ipotetico)*, «Rinascita», 24 novembre 1967, n. 46, ora in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 201. Il corsivo è mio.

¹⁶ Id., *Usi politici giusti e sbagliati della letteratura*, conferenza letta ad Amherst (Massachusetts) il 25 febbraio 1976, ora in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 353. Queste due discipline sono introdotte in un passo che si presenta, con qualche variazione d'ordine sintattico, identico a quello precedentemente citato, salvo le due aggiunte (analisi strutturale dei miti e semiologia).

1. 1. 2. Il labirinto gnoseologico.

I vettori di questo nuovo approccio alla letteratura sono prevalentemente tre: la consapevolezza del mutamento dei tempi, l'esigenza di nuovi metodi analitici e d'osservazione per penetrare questa nuova realtà che si aspira a cambiare e, infine, nuove strategie compositive, interne all'oggetto letterario, di descrizione, per la produzione di opere che sappiano rispecchiare la realtà aperta e molteplice dei nuovi tempi. In quegli anni Calvino e gli scrittori a lui congeniali elaborarono una medesima metafora per indicare la complessità connaturata al mondo e al nuovo paradigma letterario: l'immagine del Labirinto. *La sfida al labirinto* è il titolo del saggio pubblicato nel quinto numero della rivista «Il Menabò», nel 1962, che promosse un dibattito sul ruolo della letteratura d'Avanguardia nella società della Seconda rivoluzione industriale al quale Calvino partecipò con altri scrittori.

L'autore passò in rassegna le due opposte correnti – «razionalista» e «viscerale» – dell'avanguardia letteraria mettendone in risalto i punti di contatto e di divergenza rispetto alle sue posizioni. Questi passaggi costituiscono delle tappe d'avvicinamento al concepimento di un'idea di letteratura come labirinto gnoseologico-culturale, definito «quasi l'archetipo delle immagini letterarie del mondo»¹⁷.

Non v'è dubbio che la riflessione personale dell'autore ebbe gran rilievo nell'elaborazione di questa metafora – il mondo è un labirinto, la letteratura che lo racconta deve essere a sua volta labirintica – ma è altrettanto innegabile che un decisivo apporto esterno sia provenuto dal confronto con le posizioni di altri scrittori coevi¹⁸, ciascuno portatore della propria attitudine specifica, ma tutti sodali in quella generica.

¹⁷ Id., *La sfida al labirinto*, cit., p. 121.

¹⁸ A proposito del *nouveau romancier* Alain Robbe-Grillet – autore di un romanzo intitolato, significativamente, *Dans le labyrinthe* (1959) – Calvino parla di labirinto spaziale e temporale, riferendosi alla struttura compositiva del testo; a nostro avviso anche *La Jalousie*, edita nel 1958, si fonda su questi presupposti. La complessità è insita già nel titolo (complessità, dunque, semantica): la *jalousie* è sia il sentimento che morde il narratore-personaggio, sia la persiana socchiusa attraverso la quale egli spia i movimenti della sua donna e del presunto amante. In questo testo il labirinto spaziale è costituito dalla complessa pianta di una villa coloniale, teatro della vicenda; la focalizzazione è interna, quindi parziale, e per quasi tutto il testo ci sono consentite solo supposizioni sulle posizioni reciproche delle stanze, la cui conoscenza è essenziale per la comprensione dell'intrigo. L'assenza di riferimenti certi ingarbuglia le idee e trasmette un senso di confusione. Quanto al labirinto temporale, l'intreccio si dipana attraverso l'uso ricorrente di analepsi e prolessi, adoperate però non in maniera classica. Gli episodi si succedono senza rappresentare il reale scandire del tempo, e fin qui nulla di nuovo; ma la loro sovrapposizione, non essendo spiegata, appare tale solo a lettura avanzata e risulta comprensibile (forse) solo a testo concluso, facendo aumentare il senso di vertigine e di spaesamento. Cfr. Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, Les Editions de Minuit, Paris, 1958. Anche Borges si mosse nella stessa direzione. La scrittura labirintica fu una delle sue caratteristiche più riconosciute ed apprezzate. Ne *La casa de Asterión* (1949), compreso nella raccolta *El Aleph*, la metafora si reifica: l'autore, avvezzo ai labirinti mentali, si serve in questo caso di un'immagine reale del labirinto, concependo un'opera in cui contenente e contenuto coincidono.

Una medesima immagine del mondo si riflette in un medesimo modello di conoscenza, il modello gnoseologico del labirinto, capace di rappresentare un mondo ingarbugliato senza tentare riduzioni semplificatrici che ne annullino la complessità, ma, anzi, ampliando e infittendo le infinite relazioni tra le parti e il tutto.

La letteratura del labirinto gnoseologico-culturale favorì il corretto approccio alla complessità del mondo, e lo permise adoperando immagini che non suggerissero errate semplificazioni del reale. Questa pratica scrittoria assunse rilevanza pedagogica, e si prefisse lo scopo di spazzar via le nozioni abitudinarie proposte da una letteratura che si astenesse dalla sfida al labirinto:

Quel che la letteratura può fare è definire l'atteggiamento migliore per trovare la via d'uscita, anche se questa via d'uscita non sarà altro che il passaggio da un labirinto all'altro. È la *sfida al labirinto* che vogliamo salvare, è una letteratura della *sfida al labirinto* che vogliamo enucleare e distinguere dalla letteratura della *resa al labirinto*.¹⁹

Allo stesso tempo – questa è la questione nei termini posti da Calvino – questo tipo di letteratura esercita un fascino particolare sullo scrittore, fascino quasi perverso: quello del «perdersi nel labirinto», rimanervi chiusi senza trovarne più l'uscita, come se l'impossibilità di fuga, in un testo costruito su queste premesse, fosse proprio il corrispettivo della condizione esistenziale dell'uomo moderno. Ma in Calvino la reversibilità assoluta obbliga sempre a una duplicazione delle affermazioni e del pensiero: al fascino del perdersi nel labirinto si affianca il diritto all'evasione come pratica liberatoria, per altro sperimentato in altri testi posteriori²⁰. Anche altrove si legge:

Evasione? Sull'accezione negativa che la parola evasione ha nel linguaggio della critica storico-letteraria ho sempre avuto le mie riserve. Per chi è prigioniero evadere è sempre stata una bella cosa, e anche un'evasione individuale può essere un primo passo necessario per mettere in atto un'evasione collettiva. Questo deve valere anche al livello delle parole e delle immagini fantasmatiche: dalla prigione delle rappresentazioni del mondo che ribadiscono a ogni frase la tua schiavitù, evadere vuol dire proporre un altro codice, un'altra sintassi, un altro lessico attraverso cui dare forma al mondo dei tuoi desideri.²¹

¹⁹ Id., *La sfida al labirinto*, cit., p. 122. I corsivi sono dell'autore.

²⁰ Simili considerazioni sono desumibili dalla lettura, ad esempio, de *Il conte di Montecristo*, del 1967, uno dei racconti della raccolta *Ti con zero* (ora in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Mondadori, Milano 1991, vol. II).

²¹ Id., *Quale utopia?*, in Rita Cirio e Pietro Favari (a cura di), *Utopia rivisitata*, «Almanacco Bompiani 1974», Milano 1973, p. 5, ora in Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 310, col titolo (già in Id., *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano 2001¹², (1995¹), p. 304) *Per Fourier 3. Commiato. L'utopia pulviscolare*. In seguito si citerà sempre dai *Saggi*.

Entrambe le attitudini richiedono l'investimento di risorse cognitive indirizzate alla costruzione di uno 'sguardo estetico' da applicare al testo e al mondo, e se l'immagine che il labirinto proietta dipende dall'attitudine critica di chi lo affronta, «può funzionare come sfida a comprendere il mondo o come dissuasione dal comprenderlo [...], a questo punto è l'atteggiamento della lettura che diventa decisivo»²². Tra le implicazioni che tale riposizionamento nel panorama intellettuale e letterario comportò, un posto fondamentale nella riflessione calviniana spettò alla figura del lettore, sulla quale, in quegli anni, sorse un acceso dibattito che contribuì a metterlo al centro della discussione teorica²³. Il lettore viene chiamato a raccogliere la sfida interpretativa proposta dalla letteratura, la quale fornisce l'atteggiamento necessario per affrontare il labirinto ma non fornisce il filo di Arianna per percorrerlo fino ad uscirne: «smontato e rimontato il processo della composizione letteraria, il momento decisivo della vita letteraria sarà la lettura»²⁴.

Secondo Calvino la conoscenza delle regole del gioco letterario è ormai patrimonio comune sia dell'autore che del fruitore, per cui si può ingaggiare con esso una sorta di sfida, un confronto paritario che permetta una comunicazione tra le due categorie. Il pieno dispiegamento delle potenzialità di un testo viene così recuperato attraverso il nuovo rapporto da instaurare tra autore, materia narrata e lettore, costituenti una triade indissolubile e creatrice di senso.

La nuova possibilità d'interazione garantisce il recupero indiretto del contesto storico-sociale, a prima vista escluso da un'opera letteraria concepita artificialmente, come somma dei singoli segmenti funzionali in cui può essere divisa. Una volta stabilito il contatto tra scrittore e lettore, entrambi consci dei meccanismi di costruzione del testo, secondo Calvino

Anche se praticato ironicamente il romanzo finirà per coinvolgerci nostro malgrado, autore e lettori, finirà per rimettere il gioco tutto quel che abbiamo dentro e tutto quel che abbiamo fuori. E per «fuori» intendo naturalmente il contesto storico-sociale, tutto l'«impuro» che ha nutrito il romanzo nelle sue epoche d'oro.²⁵

²² Id., *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)* (1967), in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 224.

²³ Per una recente e argomentata riflessione sulle principali teorie letterarie dei decenni in questione, si rinvia ad Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Éditions du Seuil, Paris 1998; in particolare, per il ruolo centrale della lettura e del lettore, si veda il quarto capitolo: *Le lecteur*, pp. 163-194.

²⁴ Id., *Cibernetica e fantasmi*, cit., p. 215.

²⁵ Id., *Il romanzo come spettacolo*, «Il Giorno», 14 ottobre 1970, ora in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 273. Nel corso dell'elaborazione concettuale calviniana il dato più indicativo relativamente al progetto d'azione su questa nuova realtà, sul «fuori», sarà la scelta di passare da una dimensione sociale *tout court* a una

Rispetto al modello epistemologico degli anni Cinquanta, ad essere mutata è proprio la prospettiva da cui vengono analizzati i testi. Il prodotto letterario, negli anni Cinquanta, veniva analizzato e valutato, oltre che da un punto di vista stilistico e morale, anche in base al rapporto significativo che esso intratteneva con la realtà extratestuale, col mondo e con la storia. La nuova 'scuola', nelle sue declinazioni, finì per interessarsi più, e quasi esclusivamente, alla struttura della scrittura, alle sue ragioni interne, all'indagine dei meccanismi automatici o volontari della composizione artistica. Anche qui ci si trova di fronte a un'analisi del mondo, ma di un mondo *verbale*. E una pratica siffatta non poteva non trovare applicazione:

C'è da considerare l'opera nella sua natura di prodotto, nel suo rapporto col fuori, col momento della propria costruzione e col momento in cui viene ricevuta da noi. In tutte le epoche e in tutte le letterature troviamo opere che a un certo momento si rovesciano su se stesse, guardano se stesse nell'atto di farsi, prendono coscienza dei materiali con cui sono costruite.²⁶

La letteratura, forgiata dalla e sulla teoria, diviene riflessiva e autocritica, sottoponendosi al tribunale di se stessa. Una simile consapevolezza spinse, ad esempio, gli intellettuali francesi vicini a Roland Barthes e raccolti attorno alla rivista «Tel Quel», allo stesso tempo critici e scrittori, a cimentarsi nella costruzione di opere che Calvino definisce di «letteratura al quadrato o al cubo», una letteratura per la quale «lo scrivere non consiste più nel raccontare ma nel dire che si racconta, e quello che si dice viene a identificarsi con l'atto stesso del dire»²⁷. La narrazione viene indagata in tutti i suoi aspetti, come annota lo stesso Calvino:

Mai come oggi questa funzione umana, sempre operante in tutte le fasi della civiltà, che è il narrare è stata tanto analizzata, smontata e rimontata nei suoi meccanismi elementari, sia come racconto orale (mito primitivo, fiaba infantile, epopea) sia come racconto scritto (novella, romanzo popolare, fatto di cronaca giornalistica) o come racconto attraverso immagini (film, fumetto). Si direbbe che il raccontare stia toccando contemporaneamente il culmine della sua eclisse dai testi creativi e il culmine dell'interesse critico-analitico.²⁸

individuale, ma in prospettiva sociale, attraverso criteri estetici, quale si evincerà dall'interpretazione dell'utopista Fourier e dalla lettura de *Le città invisibili*.

²⁶ Id., *I livelli della realtà in letteratura*, relazione al Convegno internazionale *Livelli della realtà*, Palazzo Vecchio, Firenze, 9-13 settembre 1978, ora in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 382-383.

²⁷ Id., *Cibernetica e fantasmi*, cit., p. 208. Non si trascuri il fatto che *Le città invisibili* sono state composte da Calvino dopo, e in seguito, al suo trasferimento a Parigi, avvenuto nel 1964, e al suo avvicinamento professionale e personale ad autori-critici quali Roland Barthes e Raymond Queneau.

²⁸ Id., *Il romanzo come spettacolo*, cit., p. 272.

1. 1. 3. La combinatoria ristretta.

La consapevolezza del mutato clima culturale, unita a una personale rielaborazione poetica, sono testimoniate dalla rilettura che Calvino fa delle sue opere della stagione favolistico-fantastica. La rilettura spetta alla trilogia degli *Antenati*.

L'autore, per l'edizione del 1960, scrisse una *Postfazione* attraverso la quale scompose le figure dei personaggi dei tre romanzi nelle funzioni genetiche che li avevano prodotti; svelò, cioè, la sostanza strutturale dei personaggi e spostò l'attenzione dal loro statuto 'oggettivo' (sempre intradiegetico, ovviamente) ai meccanismi creativi, alle funzioni cui devono assolvere. L'autore non si accontenta più delle immagini che ha creato, segno dello slittamento d'interesse dal piano della narrazione a quello della composizione²⁹.

La postfazione è un esempio di scomposizione dell'opera nelle sue funzioni essenziali.

La scomposizione dell'opera in funzioni narrative si collega alle riflessioni di Calvino sul gioco combinatorio. Partendo dall'«ars combinatoria» di Raimondo Lullo, passando per Leibniz, Vladimir Propp e Claude Lévi-Strauss, Calvino giunse al concetto di opera d'arte come prodotto della combinazione e permutazione di elementi discreti. La stagione della combinatoria 'ristretta'³⁰ coincise, per Calvino, coi lavori classificati come oulipiani nei Meridiani³¹ e con *Il castello dei destini incrociati*.

Anche *Le città invisibili* rispondono a questo presupposto compositivo e costituiscono forse l'opera che maggiormente fa il paio artistico con le considerazioni teoriche espresse nella conferenza itinerante *Cibernetica e fantasmi*, poi divenuto testo fondamentale per una corretta definizione del secondo Calvino.

Calvino si sofferma sui concetti d'ispirazione poetica, reperimento dei materiali della narrazione, loro distribuzione e combinazione attraverso gli strumenti propri dello scrittore, fino a giungere, nel suo ragionamento, all'emersione di significati consci e/o preconschi attraverso la collaborazione attiva del lettore, chiamato alla decodificazione, imprescindibile per la trasmissione del messaggio. Il primo punto che l'autore vuol mettere in evidenza è l'*essenza* della creazione poetica; dice Calvino:

²⁹ Non sono mancati pareri contrari a questa pratica. Guido Almansi, ne *Il mondo binario di Italo Calvino*, ora col titolo *Due omonimi* in Giorni Baroni, *Italo Calvino. Introduzione e guida allo studio dell'opera calviniana*, Le Monnier, Firenze, 1988, a proposito de *Il cavaliere inesistente*, arriva addirittura a distinguere due testi, quello effettivamente scritto dall'autore e quello riscritto attraverso l'analisi fattane nella postfazione, certificando il valore del primo contro il disvalore del secondo: «Il primo è uno dei più belli della letteratura italiana del dopo guerra, il secondo un brutto romanzo pieno di ambizioni sbagliate[...] tutto diligentemente preordinato e geometricamente costruito in una serie di opposizioni binarie» (p. 129).

³⁰ Cfr. Carlo Ossola, *Figurato e rimosso. Icone e interni del testo*, Il Mulino, Bologna 1988.

³¹ Cfr. Italo Calvino, *Invenzioni oulipiennes*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, pp. 319-343.

Le varie teorie estetiche sostenevano che la poesia fosse una questione d'ispirazione discesa da non so quali altezze o sgorgante da non so quali profondità, o intuizione pura o momento non meglio identificato della vita dello spirito, o voce dei tempi con la quale lo spirito del mondo decide di parlare attraverso il poeta, o un rispecchiamento delle strutture sociali che non si sa attraverso quale fenomeno ottico si riflette sulla pagina o una presa diretta della psicologia del profondo che permette di scodellare le immagini dell'inconscio sia individuale sia collettivo, comunque qualcosa d'intuitivo d'immediato d'autentico di globale che chi sa come salta fuori, qualcosa equivalente omologo simbolico di qualcos'altro.³²

La domanda che si pone l'autore è proprio questa: «Per quali vie l'anima e la storia o la società o l'inconscio si trasformano in una sfilza di righe nere su una pagina bianca?»³³. Se la letteratura è frutto di «combinazioni tra un certo numero d'operazioni logico-linguistiche o meglio sintattico-retoriche»³⁴, gli elementi *discreti*, in senso matematico, di cui si serve il narratore sono essenzialmente le parole, la materia linguistica.

Appoggiandosi alla storia, alla biologia e alla teoria dell'informazione, Calvino giustifica l'applicazione di modelli matematici combinatori anche alla letteratura, intesa come una macchina creata dall'uomo e quindi smontabile e ricomponibile a piacere. A ogni latitudine e in ogni epoca, alcuni elementi tendono a ripetersi, a ripresentarsi invariati, o mutati di segno, ma comunque assimilabili e riconducibili a strutture fisse. La possibilità illimitata di significazione di queste strutture fisse è data, relativamente alla letteratura, da tre fattori: 1) le pressoché infinite, in quanto umanamente non esperibili, combinazioni possibili tra elementi finiti; 2) la potenzialità evocativa e associativa delle parole; 3) la collaborazione del lettore "empirico" nella costruzione di nuovi significati e nuovi percorsi.

Calvino si servì dell'immagine-metafora della scacchiera, di derivazione saussuriana, molto usata sia nei saggi³⁵ che nelle opere narrative³⁶, e che riveste un'importanza ancor maggiore come possibile sistema modellizzante de *Le città invisibili* (e, anche dell'opera di

³² Id., *Cibernetica e fantasmi*, cit., p. 214.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ivi*, p. 208.

³⁵ Cfr. Id., *Il romanzo come spettacolo*, cit., p. 272-273: «potremo giocare col romanzo come si gioca a scacchi» e Id., *Tra idee e fantasmi*, «Fiera letteraria», 26 ottobre 1967, n. 43, ora col titolo *Filosofia e letteratura* in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., pp. 188-189: «Lo sguardo dei filosofi [...] fissa le regole per cui un numero finito di pedine muovendosi su una scacchiera esaurisce un numero forse infinito di combinazioni. Arrivano gli scrittori e agli astratti pezzi degli scacchi sostituiscono re regine cavalli torri con un nome, una forma determinata, un insieme d'attributi reali o equini, al posto della scacchiera distendono campi di battaglia polverosi o mari in burrasca».

³⁶ La struttura complessiva de *Il castello dei destini incrociati*, ad esempio, ne è profondamente influenzata.

Fourier), oltre a costituire una fonte di *contraintes* per gli amici dell'OuLiPo³⁷. Nel gioco degli scacchi è impossibile, per qualsiasi giocatore, esaurire tutte le combinazioni possibili di mosse consentite dai trentadue pezzi sulle sessantaquattro caselle; la scacchiera, però, contiene in potenza, implicitamente, tutte le possibili combinazioni di mosse, tra le quali quelle realmente effettuate rappresentano solo alcune delle potenziali mosse tradotte in atto: «tutte le partite sono implicite nel codice generale delle partite mentali»³⁸. Le parole, e soprattutto il loro accostamento, la loro combinazione, creano delle associazioni mentali impreviste e talvolta casuali che, in virtù della forza dei segni che le veicolano, assumono attraverso il loro fruitore un significato imprevisto, non oggettivo, determinato dalla particolare disposizione, desiderio o paura, con la quale ci si avvicina al testo. La letteratura segue quindi il suo modello compositivo, matematico e combinatorio, il quale, nella sua meccanicità, diviene produttore di significati autonomamente dall'intenzione o meno di esprimerli.

Partendo da una posizione ideologica meno rigida riguardo alla funzione dello scrittore, Calvino dirà, quasi dieci anni dopo: «non possiamo mai dimenticarci che [...] in ogni libro c'è una parte che è dell'autore e una parte che è opera anonima e collettiva»³⁹. Se la letteratura come gioco combinatorio sfrutta i percorsi possibili impliciti negli elementi che la compongono, è solo l'emersione di un significato inatteso, scaturito dall'interpretazione del lettore empirico, a determinare l'illuminazione improvvisa di una zona d'ombra. Allora

Il risultato poetico sarà l'effetto particolare d'una di queste permutazioni sull'uomo dotato d'una coscienza e d'un inconscio, cioè sull'uomo empirico e storico, sarà lo shock che si verifica solo in quanto attorno alla macchina scrivente esistono i fantasmi nascosti dell'individuo e della società»⁴⁰.

Sul piano teorico-metodologico e su quello narrativo il laboratorio calviniano sembrò concentrarsi sul tema della città, immagine-simbolo preponderante in quegli anni⁴¹, cui si affiancarono, o, meglio, in cui si stratificarono alcuni temi caratteristici di questa stagione poetica quali la narrativa come processo combinatorio e il recupero della fiaba.

³⁷ Si ricordi che François Le Lionnais, co-fondatore dell'OuLiPo assieme a Queneau, era un matematico e un apprezzato scacchista.

³⁸ Italo Calvino, *Cibernetica e fantasmi*, cit., p. 210.

³⁹ Id., *Usi politici giusti e sbagliati della letteratura*, cit., p. 360.

⁴⁰ Id., *Cibernetica e fantasmi*, cit., p. 221.

⁴¹ Cfr. la sezione antologica intitolata *Calvino e la città*, in Mario Barengi, Gianni Canova, Bruno Falcetto (a cura di), *La visione dell'invisibile. Saggi e materiali su Le città invisibili di Italo Calvino*, Mondadori, Milano 2002, pp. 9-22.

Ma, come noto, anche nel periodo struttural-semiologico Calvino rimase coerente a se stesso, per cui si dedicò alla ridefinizione del rapporto tra letteratura e realtà, come osserva Ilaria Scola:

La scrittura riconferma il suo compito di razionalizzare il caos del mondo. *Le Città invisibili* rivelano infatti una continua tensione tra l'io dello scrittore e il mondo, un continuo interrogarsi che porta a conclusione del libro all'accettazione di un mondo fatto di frammenti.⁴²

Gli anni tra il 1967 e il 1972 rappresentano il contesto da cui si svilupperà la scrittura de *Le città invisibili*. Calvino ebbe modo di sperimentare a Parigi, dove viveva dal '64, il 'risveglio dell'utopia', il cui epicentro politico e intellettuale è ascrivibile alla fase di contestazione degli anni '60-'70, quando si assistette a un generale risveglio delle coscienze «dopo l'eclissi in cui l'aveva sommersa il degradare e consumarsi della coscienza borghese da un lato, il marxismo dall'altro»⁴³.

La tematica del desiderio desunta da Northrop Frye⁴⁴ e quella dell'utopia incentrata su Fourier fornirono a Calvino l'occasione per una ridefinizione del discorso letterario.

Tra i motori mitopoietici di questi anni - combinatoria, scienza e utopia – l'ultimo è indubbiamente il meno indagato, e, spesso, anche chi ne ha parlato, lo ha fatto senza mettere ordine nelle numerose sfumature semantiche del termine, che indicano approcci di natura comune negli intenti, ma profondamente diversificati nelle forme espressive. Dato che la linea evolutiva del genere letterario utopia sarà parte integrante del lavoro, e a essa si farà ricorso come elemento comparativo intermedio tra Calvino e Fourier, sembra opportuno entrare nel merito del significato di questo termine iniziando a escludere le accezioni non pertinenti con la linea di ricerca qui condotta.

La prima ricognizione nei meandri semantici del termine polisemico utopia indugia particolarmente sulla differenza fra utopia e utopismo.

⁴² Ilaria Scola, *Italo Calvino: elogio della brevità. Le città invisibili della memoria*, Bollettino '900. Electronic Newsletter of '900 Italian Literature 2002-2003, giugno-dicembre 2002, n. 1-2, consultabile in rete all'indirizzo http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2002-i/W-bol/Scola/Scola_mappa.html.

⁴³ Arrigo Colombo, *Su questi saggi e la loro genesi. Sull'utopia e sulla distopia*, in Id. (a cura di), *Utopia e distopia*, Edizioni Dedalo, Bari, 1993, p. 13.

⁴⁴ Italo Calvino, *La letteratura come proiezione del desiderio* (Per l'Anatomia della critica di Northrop Frye), «Libri nuovi», agosto 1969, n. 5, ora in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., pp. 242-251.

1. 2. Breve semantica dell'utopia.

1. 2. 1. La rosa delle definizioni.

Prima di addentrarsi nello specifico di queste riflessioni occorre poggiarsi su una definizione chiara e argomentata di utopia, o perlomeno su una rosa ristretta di definizioni, per non disperdersi attorno a un lemma così complesso e articolato. Parlare del termine utopia senza costruire preliminarmente dei paletti entro i quali porre la propria definizione sintetica equivale a perdersi entro una rete pressoché infinita di rimandi⁴⁵. L'etichetta polisemica *utopia*, vero «*pass-partout linguistique*»⁴⁶, copre una pletora di fenomeni eterogenei, configurandosi come una vera e propria babele semantica. Il suo significato etimologico 'neutro' è quello di 'non-luogo', 'luogo che non c'è'. Ed è curioso che proprio questo spazio inesistente costituisca il terreno di convergenza di differenti discipline: letteratura, filosofia, teoria politica, etica ed estetica, sociologia, storia, architettura, urbanistica, storia dell'arte e della musica si spartiscono il campo, ciascuna piazzando i propri steccati divisorii.

Tra disciplina e disciplina, come tra impostazioni differenti anche in seno al medesimo settore, convergenza e attrito si alternano: sulla coppia alternativa finzione-referenzialità, ad esempio, poggia l'opposizione tra utopia come gioco intellettuale astratto e utopia come motore della storia; per alcuni l'utopia ha costituito l'alimento dei movimenti rivoluzionari di liberazione, mentre per altri ha rappresentato una forma di pensiero dogmatico e intollerante; da un punto di vista strettamente estetico e narrativo, si è celebrato il trionfo dell'immaginazione sociale dell'altrove e, parimenti, il funerale della fantasia, a causa della ripetitività e stereotipia dei moduli utopici. Anche il senso (e il linguaggio) comune – nel non-luogo c'è spazio per tutti – tende ad attribuirgli un significato che si discosta da quelli più specialistici, generalmente per indicare qualcosa di desiderabile ma irrealizzabile. L'utopia ci stritola tra le sue spire ossimoriche. Il non-luogo è ovunque.

La ricerca della felicità è lo scopo e la radice di ogni utopia. Lungo la sua storia l'utopia si è espressa in svariate forme, e si sono «definiti utopici, di volta in volta, romanzi scientifici, costruzioni mitologiche e favolistiche, racconti fantastici, romanzi di viaggi e

⁴⁵ Secondo Alberto Petrucciani l'altro rischio cui si va incontro consiste nel costruire delle definizioni aventi come unico scopo la giustificazione dell'appartenenza di una determinata opera a un *corpus* coerente; infatti «molte definizioni dell'utopia sembrano campagne di conquista, nelle quali i generali cercano di annettersi un territorio il più possibile vasto, e magari ricco di capolavori» (Alberto Petrucciani, *La finzione e la persuasione. L'utopia come genere letterario*, Bulzoni Editore, Roma 1983, p. 17).

⁴⁶ Peter Kuon, *Le primat du littéraire. Utopie et méthodologie*, in Nadia Minerva (a cura di), *Per una definizione dell'utopia. Metodologie e discipline a confronto*, Atti del Convegno internazionale di Bagni di Lucca, 12-14 settembre 1990, Longo, Ravenna 1992, p. 41.

di avventura, poemi eroici, satire e, infine, drammi e dialoghi filosofici»⁴⁷. Esaurire la gamma di soluzioni proposte per definire l'idea, o il genere letterario, o il progetto politico, o addirittura il semplice termine *utopia* sarebbe impresa miracolosa, più che scientifica. È tuttavia possibile ricondurre il termine utopia ad alcune accezioni fondamentali.

Il termine utopia (secondo Cioranescu⁴⁸, ad esempio, col quale si concorda) ha almeno cinque significati fondamentali: l'opera di More, il progetto irrealizzabile, la proiezione dialettica dei destini dell'uomo (nell'interpretazione ideologica di Mannheim e Marx), il metodo utopico o *utopismo* e, infine, il genere letterario.

Sul primo petalo della rosa proposta da Cioranescu c'è poco da discutere: *Utopia* è l'opera di Thomas More, creatore del neologismo e fondatore del genere. Si ha utopia dal 1516.

Il significato di utopia come progetto desiderabile ma irrealizzabile, invece, è presente nei dizionari filosofici, accanto ad altri significati, a partire dal XVII secolo. L'utopia nella sua accezione 'popolare' viene definita nel Dizionario filosofico di Lalande «*idéal politique ou social séduisant, mais irréalisable, dans lequel on ne tient pas compte des faits réels, de la nature de l'homme et des conditions de la vie*»⁴⁹. L'utopia diviene sinonimo di chimera. Non c'è bisogno d'insistere su questa definizione: l'esemplificazione bibliografica è pressoché infinita⁵⁰, e il senso comune tende a far coincidere l'utopia quasi solo esclusivamente con questa accezione⁵¹.

La proiezione dialettica dei destini dell'uomo – concetto di certo più lontano del precedente dal senso comune – è detta *utopica*, a differenza dell'ideale irrealizzabile, che, in quanto tale, viene definito *utopistico*. Quando dall'aggettivo si passa al sostantivo, i due termini coincidono: in entrambi i casi si parla di utopia⁵², così da ingenerare equivoci⁵³. Stesso termine ma differente significato: progetto non attuabile il primo, «progetto non attuabile oggi ma realizzabile in linea di principio»⁵⁴ il secondo.

⁴⁷ Massimo Baldini, *La storia delle utopie*, Armando Editore, Roma 1996² (1994¹), p. 10.

⁴⁸ Alexandre Cioranescu, *L'avenir du passé. Utopie et littérature*, Gallimard, Paris 1972, p. 21.

⁴⁹ André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, PUF, Quadrige 1993, p. 1179.

⁵⁰ Si è citata la definizione contenuta nel dizionario di Lalande per il suo riconosciuto prestigio internazionale; qualsiasi altra scelta sarebbe stata però sostanzialmente equivalente.

⁵¹ Il significato di progetto irrealizzabile assunto dall'aggettivo utopistico è quello con cui il più delle volte viene impiegato in ambiti non ultraspecialistici come, ad esempio, quello giornalistico.

⁵² In ambito sociologico e filosofico, soprattutto.

⁵³ L'equivoco è tale nell'ottica di un'analisi letteraria dell'utopia, e non in quanto tale. D'altronde anche Frank Manuel, che pur distingue il genere letterario dal modo utopico, iscrive il primo entro una generica «utopian propensity» (cfr. Frank E. Manuel e Fritz P. Manuel (a cura di), *Utopian Thought in the Western World*, Harvard University Press, Cambridge 1979).

⁵⁴ Franco Fergani, *Marxismo e utopia*, «Rivista di filosofia», LX, Ottobre-Dicembre 1969, n. 4, p. 466.

L'ultima definizione di utopia annette al suo campo semantico due categorie che, senza esserne state escluse, non ricoprivano però il ruolo fondamentale che ad esse venne conferito in ambito sociologico: la *potenzialità fattuale* e la *progressione cronologica*. L'opera che ha imposto questo concetto di utopia nel dibattito sociologico è l'edizione tedesca, del 1929, di *Ideologie und Utopie*, di Karl Mannheim⁵⁵. L'utopia 'utopica', a differenza di quella 'utopistica', non pone l'accento sull'impossibilità del progetto bensì sulla semplice potenzialità del suo messaggio, sul suo valore propositivo e proiettivo: si parla ancora di chimere, ma «chimères qui prennent une fonction révolutionnaire»⁵⁶. L'utopia è interpretata nel suo rapporto dialettico con la *topia*, ovvero l'ordine sociale realmente esistente di cui si fa la critica. L'utopia contestatrice diviene quindi il segno di un processo dialettico che, realizzatosi, diviene a sua volta una nuova ideologia (le idee politiche sostenute dal potere vigente) che attende una nuova utopia per essere rigettata⁵⁷. L'irrealizzabilità assoluta del progetto *utopistico* viene trasformata in irrealizzabilità relativa, ossia irrealizzabilità nel tempo dato, e il passaggio da un 'non essere' a un 'non essere ancora' conduce, conseguentemente, a un 'essere a determinate condizioni'.

All'irruzione del filosofo tedesco nel 'luogo che non c'è' va ascritto il merito di aver rivitalizzato l'interesse nei confronti dell'utopia; ciò nonostante, dalla nostra prospettiva, questo nuovo (allora) paradigma *utopico* ha la stessa valenza – ridotta – di quello *utopistico*. Infatti le categorie opposte di irrealizzabilità e di potenzialità differiscono negli esiti ma si equivalgono nelle premesse: entrambe partono da un'applicazione referenziale dell'utopia, in quanto in entrambe l'utopia – che è sempre testo, qualsiasi forma essa assuma, finzionale o meno – è valutata in rapporto alla dimensione extratestuale, in vista di un'attuabilità che trascende la pagina scritta. In un caso l'applicabilità del progetto è negata, nell'altro è solo differita, ma la sostanza non muta; quando si parla di utopia,

⁵⁵ Karl Mannheim, *Ideologie und Utopie* (1929), trad. it. *Ideologia e Utopia*, a cura di Antonio Santucci, Il Mulino, Bologna 1957. Si citerà dall'edizione francese del 1956, *Idéologie et utopie*, Librairie Marcel Rivière, Paris, tradotta dall'inglese da Pauline Rollet.

⁵⁶ Karl Mannheim, *op. cit.*, p. 126.

⁵⁷ Sulla stessa linea si mosse anche Ernst Bloch, che accentuò l'aspetto rivoluzionario ed escatologico del pensiero di Mannheim (cfr. Ernst Bloch, *Das prinzip Hoffnung* (1959), tr. it. di Enrico De Angelis e Tommaso Cavallo intitolata *Il principio speranza*, a cura di Remo Bodei, Garzanti, Milano 1994). Il tentativo di Mannheim è quello di conciliare utopia e marxismo, sul cui iato si espressero sia Marx che Engels. Sul concetto di socialismo scientifico in opposizione a quello utopistico di Owen, Saint-Simon e Fourier, cfr. Friedrich Engels, *Socialisme utopique et socialisme scientifique*, estratto dall'*Anti-Dühring* (1880) e pubblicato per la prima volta in francese ne *La Revue socialiste*, nn. 3, 4 e 5 del 20 aprile e del 5 maggio 1880, version numérique par Jean-Marie Tremblay, collection 'Les classiques des sciences sociales', http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html, pp. 46-47.

l'inversione di alcuni parametri – anche fondamentali, in alcuni casi – non si traduce automaticamente in una reale inversione di statuto.

1. 2. 2. Utopismo e utopia letteraria.

Prima di circoscrivere, infine, il nostro campo d'indagine all'utopia letteraria, occorre definire quel fenomeno più ampio, contiguo ma eterogeneo all'utopia letteraria, il metodo utopico, che indica una mentalità, una forma dello spirito con la quale ci si accosta a fenomeni differenti, e che ricade anche sotto l'etichetta di *utopismo*.

Con utopismo si indica un'attitudine volta alla ricerca, o al ritrovamento, di una forma di vita migliore, di un mondo migliore. Il termine fu coniato da Alexandre Cioranescu:

L'idée qu'on se fait de l'utopie est tellement différente suivant les époques, que son histoire se double facilement d'une histoire de son histoire. [...] Ce qui a le plus contribué à altérer l'image moderne de l'utopie, c'est sa connotation marxiste, qui en réalité ne se réfère pas à l'utopie littéraire, mais qui a étrangement déteint sur elle. Cela a donné naissance à toute une série d'interprétations politiques et sociologiques de la pensée utopique en tant que pensée : *nous appelons utopisme cette attitude critique devant l'utopie*.⁵⁸

Già Raymond Ruyer parlò di *mode utopique*, fatto coincidere con la facoltà di immaginare – e creare – un ordine o un'ipotesi alternativa alla realtà presente che si connoti come assiologicamente preferibile alla condizione di partenza: «il y a un mode utopique, qu'il est possibles de définir comme *exercice mentale sur les possibles latéraux*»⁵⁹. Un esercizio non sterile, beninteso: «L'utopie est un jeu, mais un jeu sérieux»⁶⁰. La definizione di *mode utopique* coincide, nello spirito, con quella di utopismo data dalla studiosa italiana Maria Moneti, secondo cui l'utopismo comprende una vasta gamma di fenomeni, di natura molto diversa: «forme di pensiero, immaginazioni collettive, attese, speranze, esperimenti sociali, progetti di rinnovamento, movimenti popolari, azioni rivoluzionarie ecc.»⁶¹. In quanto tale, l'utopismo non è legato in esclusiva a nessuna forma specifica, e anzi, al limite, può accogliere nel suo ambito semantico anche l'utopia letteraria come sottosistema dotato delle proprie qualità intrinseche: «c'est pourquoi l'utopisme englobe l'utopie, alors que l'inverse n'est pas vrai: l'utopie n'a pas plus le monopole des expressions de l'utopisme, que la tragédie ne détient celui du tragique»⁶², recitano le

⁵⁸ Alexandre Cioranescu, *op. cit.*, p. 252. Il corsivo è mio.

⁵⁹ Raymond Ruyer, *L'Utopie et les utopies*, Presses universitaires de France, Paris 1950, p. 9.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Maria Moneti, *Utopia*, La Nuova Italia, Firenze 1997, pp. 3-4.

⁶² Raymond Trousson, *Voyages aux pays de Nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*, Éditions De l'Université de Bruxelles, Bruxelles 1993³ (1975¹), p. 15.

parole di Raymond Trousson, l'autore indubbiamente più citato dagli studiosi d'utopia letteraria.

Le considerazioni di Trousson introducono all'ultimo dei significati indicati da Cioranescu per il termine utopia: il genere letterario. Negli intenti di questo lavoro l'interesse precipuo, se non esclusivo, in ragione del quale l'utopia viene indagata è il suo manifestarsi come testo, ovvero il suo configurarsi come elemento di un *corpus* di opere dai tratti comuni che partecipano alla determinazione dei parametri in base ai quali si postula l'esistenza di un genere letterario.

Sul dibattito relativo alla conformazione del genere torneremo nel capitolo successivo.

Basti, per ora, la definizione da noi proposta:

L'utopia è finzione narrativa in cui l'immaginazione sociale si traduce nella descrizione di un altrove straniante che condensa critica del presente e attualizzazione del meglio.

Anche una definizione sintetica dell'utopia come genere letterario è sufficiente ad aprire una voragine rispetto alle altre accezioni esaminate. Voragine che non tutti hanno desistito dall'attraversare, specie in una direzione. Nonostante la distinzione semantica tra utopia (letteraria) e utopismo sia oramai invalsa, non tutti gli studiosi sono d'accordo⁶³. Le cause di questo dissenso dipendono probabilmente dall'ambito disciplinare d'appartenenza, ma non sono da escludere ragioni idiosincratiche. Per Alberto Petrucciani «approcci così diversi sono accomunati dal rifiuto – quando non dal fastidio – dell'utopia *cosiddetta* letteraria, dei testi utopici in senso stretto»⁶⁴.

⁶³ C'è ancora chi tende a considerare l'uno sottoprodotto dell'altro, istituendo una gerarchia tra le due opzioni. Non ritengo riduttivo circoscrivere il discorso al fatto letterario piuttosto che a quello generale, e ritengo inoltre che ogni disciplina abbia la sua specificità, per cui parlare di utopia come genere letterario non sia svilente nei confronti dell'utopismo. Ritengo, infine, che pochi fraintendimenti abbiano caratterizzato questo tipo d'approccio, a differenza di quanto sostiene, ad esempio, Cosimo Quarta, secondo cui «al perpetuarsi di questa concezione riduttiva dell'utopia (la riduzione dell'utopia al fatto letterario) hanno contribuito, *senza certo avvedersene*, gli autori delle 'storie dell'utopia', le quali, tranne alcune eccezioni, sono fondamentalmente storie dell'utopia letteraria» (Cosimo Quarta, *L'utopia: una storia di fraintendimenti*, in Eugenia Granito e Mariateresa Schiavino (a cura di), *Utopia e Rivoluzione. Atti del convegno di studi Salerno, 22 Gennaio 1999*, La città del Sole, Napoli 2002, p. 137. Il corsivo è mio). Segue una nota con un catalogo sintetico degli studiosi 'colpevoli' di questa concezione riduttiva, catalogo che da Mumford va fino a Baldini passando per Ruyer, Manuel e Trousson. Quarta riesce a mettere insieme, nella sua lista nera, alcuni tra i massimi studiosi dell'utopia letteraria, i quali, *ça va sans dire*, definiscono lo spazio della loro analisi in maniera chiara e diretta, senza fraintendimenti: a ciascuno il suo mestiere, insomma. Al di là dei gusti e degli interessi disciplinari e particolari, ci appaiono quindi come esempi poco azzeccati; ma probabilmente, vista la competenza e la lucidità che ha sempre contraddistinto Quarta, gli esempi sono stati da lui inseriti senza certo avvedersene.

⁶⁴ Alberto Petrucciani, *op. cit.*, p. 25.

Le fortune dell'utopia letteraria sono altalenanti, ma non tanto, si sarebbe detto, da vedere Arrigo Colombo, i cui studi sono stati largamente adoperati nelle pagine di questo lavoro, passare, nel giro di pochi anni, da una rassegna dell'utopia letteraria nelle raccolte da lui curate (*Fourier. La passione dell'utopia*, del 1988 e *Utopia e distopia*, del 1993) a un volume, *L'Utopia. Rifondazione di un'idea e di una storia*, del 1997, a firma sua, dove il capitolo dedicato alla forma romanzo-utopico porta il titolo *L'utopia letteraria: un fatto accessorio*, vi si legge, a proposito della riflessione critica sull'utopia:

La riflessione compie anche un altro percorso, che s'incentra nell'utopia letteraria, e quindi si esilia in un territorio secondario e parziale. Dove l'utopia diventa 'esercizio mentale sui possibili laterali', cioè sui modelli che possono essere pensati e affiancati al modello storico in atto.⁶⁵

È pur vero che l'utopia di cui parla Colombo è «il progetto e modello che il processo storico persegue e costruisce, la società di giustizia»⁶⁶, ma allora perché non parlare di utopismo? E ancora: con questo è giustificabile che, a proposito della sclerosi in cui si è trovato il pensiero utopico positivo novecentesco, si legga ancora:

Alla morte dell'utopia letteraria seguirebbe dunque il suo necrologio, il lavoro dei suoi diligenti dotti necrofori; all'impotenza creativa segue il diligente lavoro storiografico, di catalogazione e tipologia, d'interpretazione; lavoro accademico. Segue l'alessandrinismo utopico.⁶⁷

Arrigo Colombo, nel difendere il concetto a suo avviso nuovo di utopia, consistente nel progetto-processo della società di giustizia, buona, che si sviluppa nella storia umana attraverso i movimenti di popolo, ricavato dalla triade ebraica Karl Mannheim-Martin Buber-Ernst Bloch, critica, come Quarta, la compilazione di storie espressamente letterarie:

Subito colpiva la sproporzione tra gli uni e gli altri, i movimenti e i libri, il messianismo ebraico e la *Repubblica* di Platone, il cristianesimo e l'*Utopia* di Moro. Storie millenarie, movimenti secolari, grandiosi movimenti eversivi trattati solo di passaggio, come fatti marginali: a Platone si dedicava un lungo capitolo, mentre per il messianismo ebraico, per la vicenda di oppressione e redenzione di un popolo, una storia di settecento, mille anni, bastava un breve paragrafo. Così furoreggiava l'*utopia letteraria*, cioè l'*incomprensione dell'utopia*.⁶⁸

⁶⁵ Arrigo Colombo, *L'Utopia. Rifondazione di un'idea e di una storia*, Edizioni Dedalo, Bari 1997, p. 427.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ivi*, p. 429.

⁶⁸ Id., *Il vecchio e il nuovo senso dell'utopia*, in Bruno Bongiovanni e Gian Mario Bravo (a cura di), *Nell'anno 2000. Dall'utopia all'ucronia*, Atti del convegno internazionale di Torino, 10 marzo 2000, Leo S. Olchki, Firenze 2001, p. 191. Il corsivo è mio.

Solo pochi anni dopo, in un lavoro specifico sulla società amorosa nel Fourier de *Le Nouveau Monde Amoureux*, Colombo definisce l'utopista «il più vasto e ricco di tutti i maestri dell'utopia letteraria e filosofica, il più impegnato nel progetto di costruzione di una società 'buona', 'giusta'»⁶⁹, ammettendo che progetto e letteratura possono andare di pari passo nelle opere più riuscite. Salvo il caso di Fourier, per il quale Colombo ha dimostrato passione, acume e intelligenza critica, l'intransigenza del suo nuovo approccio non ci trova conformi.

Quando afferma: «L'utopia 'filosofico-letteraria' è un fenomeno accessorio, che però a tratti [...] interagisce col processo storico. Penso che i 'letterati' dovrebbero soprattutto studiare questa interazione»⁷⁰, Colombo auspica un approccio alla letteratura utopica che colga la reciprocità con gli eventi storici che le fanno da cornice più o meno implicita, per individuarne le radici profonde.

La critica letteraria dispone degli strumenti per una simile operazione, che però rischierebbe di appartenere alla storia delle idee più che alla letteratura, congeniale alla formazione filosofico-politica di Colombo ma meno a quella che, genericamente, si può definire 'testuale'. Dinanzi all'utopia l'equivoco è sempre alle porte.

Se ad esempio dicessimo che la scrittura calviniana ha sempre cercato di veicolare ideali civili in linea con alcune aspirazioni utopiche (meglio: utopistiche), tranne, in parte, l'ultimissima produzione, diremmo un'ovvietà; ma, anche, qualcosa di inesatto, o, perlomeno, incompleto. Uno dei motivi di confusione è la sovrapposizione di utopia come genere e utopismo come attitudine, cui si associa l'equazione imperfetta tra generi affini e utopia vera e propria.

Anche se le altre forme sotto cui l'utopia si manifesta non sono strettamente inerenti con gli obiettivi di questo lavoro, ma dato che all'identificazione s'impone la distinzione, prima di focalizzare lo sguardo sull'utopia letteraria, oggetto della nostra indagine, è necessaria una panoramica che dia conto del significato delle 'altre utopie', per poterne così giustificare l'esclusione dal nostro repertorio analitico e fugare i dubbi riguardanti la produzione di Calvino anteriore alla svolta poetica da noi fissata a metà degli anni '60.

⁶⁹ Id., *La società amorosa. Appunti a Fourier per una revisione dell'etica amorosa e sessuale*, Edizioni Dedalo, Bari 2002, p. 7.

⁷⁰ Id., *Il vecchio e il nuovo senso dell'utopia*, cit., p. 197.

1. 3. Para-utopia: utopia latente in Calvino e generi affini.

1. 3. 1. Calvino e l'utopia latente.

Il discorso fin qui condotto mira ad individuare e descrivere l'apporto che la letteratura utopica diede alla mitopoiesi calviniana di questi anni, e, viceversa, lo stimolo che all'utopia diede lo stesso Calvino attraverso l'opera che, a nostro avviso, si iscrive nel genere: *Le città invisibili*.

Restando alla metafora già adoperata, si può affermare che nel labirinto strutturale e tematico de *Le città invisibili* il discorso sull'interpretazione e costruzione testuale del mondo multiforme si ricolleggi al genere letterario che, sull'immaginazione sociale e sulla costruzione di mondi virtuali che rivalessino con quello reale, ha fondato la propria specificità: l'utopia letteraria. Da questo punto di vista, *Le città invisibili* si configurano come una mappa-labirinto di cui non è data l'uscita, ma le istruzioni per abitarvi *felici*.

Sembrerebbe ingenuo circoscrivere al discorso su una sola opera l'esperienza di uno scrittore che ha sempre inteso il proprio agire come inerente alla società e, al limite, incidente su di essa. Lo testimoniano i saggi che coniugano impegno civile e dichiarazioni di poetica, raccolti nella silloge saggistica *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, appunto, e ora confluiti nei *Saggi* più volte citati: *La «belle époque» inaspettata* (1961) e *I beatniks e il «sistema»* (1962) e *L'antitesi operaia* (1964), che rimandano a una fase poetica nella quale l'autore era ancora fiducioso del ruolo diretto che l'intellettuale poteva ricoprire all'interno della società, nonostante la sua vicenda personale avesse preso già un'altra direzione⁷¹.

Tuttavia, il richiamo alle caratteristiche dell'atteggiamento utopistico (dell'utopismo) permette di distinguere intenti (e radici ideologiche) dell'opera dalle caratteristiche formali che ne certificano l'appartenenza a un genere letterario ben definito.

Se con utopismo si indica una generica aspirazione al meglio, allora è utopistica la maggior parte della produzione calviniana, saggistica e narrativa, anteriore a *Le città invisibili*⁷², come distopica appare quella successiva, specie in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e in *Palomar*.

⁷¹ Nel 1957 Calvino, con una lettera all'«Unità», formalizzò, illustrò e motivò la sua scelta di uscire dal partito comunista in quanto non organico con la sua linea. È questo il momento in cui cambia il profilo di alcune scelte fatte. Molti anni dopo Calvino, con un articolo dal titolo *Sono stato stalinista anch'io?*, rilegge ancora, con onestà intellettuale e col conforto della distanza, le vicende politiche personali di quegli anni (cfr. «la Repubblica», 16-17 dicembre 1979, ora Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, pp. 2835-2842).

⁷² Occorre circoscrivere nel tempo queste affermazioni. Il 1964 – anno della nuova *Prefazione a Il sentiero dei nidi di ragno*, anno di grandi bilanci e di autoanalisi accurate per Calvino – coincide col trasferimento a Parigi e l'immersione in altre coordinate geopolitiche e storiche, sociali e ideologiche, culturali e letterarie, e determina l'inizio di una nuova visione politica e artistica, più disincantata e problematica. È l'anno della

Non è nostro intento effettuare una simile ricognizione, che esula dalle premesse del presente lavoro e ricalcherebbe, nella sostanza, un'operazione già condotta in maniera brillante da Claudio Milanini, autore di un volume di saggi su Calvino, intitolato *L'utopia discontinua*⁷³, in cui si passa in rassegna l'intera produzione calviniana leggendone gli sviluppi alla luce dell'utopia, o, meglio, dell'utopismo.

La monografia di Milanini tenta di sottomettere a un elemento comune l'interpretazione dell'intera opera calviniana, scelta meritoria, e originale, che però, al di là degli intenti, finisce per ricalcare la classica scansione cronologica per blocchi che si era tentato di superare. Milanini separa l'esistenzialismo e il neorealismo dal realismo speculativo, l'umorismo cosmicomico dalla combinatoria, il ruolo del lettore dal criticismo etico, affidando al concetto di utopia pulviscolare la funzione di collante fra le varie sezioni diacronicamente disposte. Ma cos'è l'utopia pulviscolare? Calvino ne parla in uno dei tre elaborati redatti tra il 1971 e il 1973 e incentrati sul tema dell'utopia in generale e sulla figura di Fourier in particolare.

Dice Calvino a conclusione del saggio:

Il meglio che m'aspetto ancora è altro, e va cercato nelle pieghe, nei versanti in ombra, nel gran numero di effetti involontari che il sistema più calcolato porta con sé senza sapere che forse là più che altrove è la sua verità. Oggi l'utopia che cerco non è più solida di quanto non sia gassosa: è un'utopia polverizzata, corpuscolare, sospesa.⁷⁴

Il carattere parcellizzato dell'utopia pulviscolare permette a Milanini di individuarne dei frammenti in ciascuno dei contesti narrativi analizzati, e di legarli ad un'analisi ora stilistica, ora narratologica, ora tematica; sulla legittimità della sua operazione nessun dubbio si solleva; tuttavia, dalla nostra prospettiva, sarebbe stato più corretto parlare, in alcuni casi, di utopismo e non di utopia, in altri, di generi affini ma distinti dall'utopia letteraria.

Una comunità anarco-comunista composta da partigiani infestati dai pidocchi viene delineata già ne *Il sentiero dei nidi di ragno*, mentre ne *Il visconte dimezzato* sono descritte le comunità uto-distopiche dei lebbrosi e degli ugonotti; il paese di Curvaldia rappresenta

svolta. Scrisse Calvino, proprio a proposito de *L'antitesi operaia*: «Questo saggio è l'ultimo mio tentativo di riassorbire tutte le obiezioni possibili in un disegno generale. Di lì in poi non posso più nascondermi la sproporzione tra la complessità del mondo e i miei mezzi di interpretazione: per cui abbandono ogni tono di sfida baldanzosa e non tento più sintesi che si pretendano esaustive» (Id., *Sotto quella pietra*, «la Repubblica», 15 aprile 1980, ora col titolo *Appendice: Sotto quella pietra* in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 403).

⁷³ Claudio Milanini, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Garzanti, Milano 1990.

⁷⁴ Id., *L'utopia pulviscolare*, cit., p. 314.

una micro-utopia in seno a *Il cavaliere inesistente*. Affermazioni come «Kim è un personaggio paradigmatico, colui che nel libro – vivendo oltre il presente – postula una dialettica necessaria fra realtà e utopia»⁷⁵, «nel *Barone* lo spazio dell'utopia si restringe ulteriormente»⁷⁶ o «il 'modello dei modelli' è infatti, con ogni evidenza, il marxismo, inteso come ultimo grande sogno della razionalità utopica, un sogno che ha generato mostri»⁷⁷, chiariscono gli intenti dell'opera ma non autorizzano a parlare di utopia come genere letterario. E Milanini, infatti, non lo fa.

Si tratta di inserti utopici – con intenti prevalentemente parodici – all'interno di opere che non si possono ascrivere al genere utopico.

Ne *Il barone rampante* la filantropia di Cosimo Piovasco di Rondò si manifesta nel «Progetto di Costituzione per Città Repubblicana con Dichiarazione dei Diritti degli Uomini, delle Donne, dei Bambini, degli Animali Domestici e Selvatici, compresi Uccelli, Pesci, e Insetti, e delle Piante sia d'Alto fusto sia Ortaggi ed Erbe»⁷⁸. In questo caso non siamo di fronte a un'utopia ma al *conte philosophique* del Secolo dei Lumi, «espressione paradossale della Ragione illuminista»⁷⁹, modellato sugli scritti di Voltaire, Rousseau, Diderot e Montesquieu. Claudio Varese sostiene che «nel racconto acquista valore e significato la prova di una scelta tra Diderot, Voltaire e l'Enciclopedia da una parte e dall'altra l'utopia naturalistica di Rousseau»⁸⁰. La divaricazione viene ricomposta dal recupero, seppur parzialmente parodico, della razionalità.

Il *conte philosophique*, come genere letterario, si affermò nel XVIII secolo come racconto fittizio e metaforico, adoperato per veicolare una critica degli statuti e costumi di una società ed esprimere una morale di fondo. L'intento, spesso palese già nell'indicazione del titolo, che ondeggia tra *récit* ed *essai* (come *Candide, ou l'Optimisme* del 1759, di Voltaire), consiste nello stimolare lo sguardo oggettivo sul ruolo dell'uomo nel mondo, contestare alcune consuetudini religiose, ideologiche e politiche della società contemporanea; i titoli sono antifrastici – il volterriano *Candide, ou l'Optimisme* si conclude con il crudo «Il faut cultiver notre jardin».

⁷⁵ Claudio Milanini, *op. cit.*, p. 34.

⁷⁶ *Ivi*, p. 51.

⁷⁷ *Ivi*, p. 187.

⁷⁸ Italo Calvino, *Il barone rampante* (1957), ora in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 764. Il tema utopistico è stato messo in evidenza nell'autoanalisi di Tonio Cavilla, eteronimo anagrammatico con cui Calvino realizzò i commenti per l'edizione scolastica dell'Einaudi (cfr. Tonio Cavilla, *Il barone rampante*, Torino, Einaudi 1965, specie alla nota di p. 164).

⁷⁹ Italo Calvino, *Il fantastico nella letteratura italiana*, parzialmente edito su «la Repubblica», 30 settembre 1984, col titolo *I libri delle meraviglie*, ora in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, p. 1675.

⁸⁰ Claudio Varese, *Italo Calvino: una interpretazione della follia*, in Anna Dolfi (a cura di), *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, Atti di seminario. Trento, maggio 1992, Bulzoni, Roma 1993, p. 564.

La critica del presente si attua attraverso l'esposizione di una teoria filosofica mascherata da racconto⁸¹; la proposta di un altrove ou-topico straniante è totalmente assente. La critica del presente seppellisce il buon luogo mentre la sua descrizione esclude il non-luogo. Il *conte philosophique*, caratterizzato da esotismo, aspetto favolistico, brevità, leggerezza, è intriso di utopismo, somiglia parecchio all'utopia, ma non vi coincide, in maniera analoga al profilo del *Barone*, in cui alla costruzione fantastica e immaginifica di un altrove straniante si preferisce la proiezione in un passato mimetico del presente e coincidente nei suoi aspetti fondanti, e nonostante gli esiti satirici e paradossali, con la società in cui vive l'autore. Come giustamente precisato da Alberto Petrucciani, «è inaccettabile caricare la tradizione dell'utopia del peso di questo multiforme (anche se spesso trito) genere settecentesco»⁸².

Quindi, in sintesi, il nostro approccio nei confronti dell'utopia come motore mitopoietico della scrittura calviniana a cavallo tra i '60 e '70 coincide con quello dello studioso d'utopia Peter Kuon, secondo cui

Progetti, critiche e riflessioni sull'utopia si rintracciano già nei primi romanzi di Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) e *Il barone rampante* (1957) [...]. Nella prima fase creativa dello scrittore, e in quella intermedia, simili motivi presentano, però, un carattere piuttosto episodico. Solo verso la fine degli anni sessanta sembra che Calvino si confronti in modo più intenso con il pensiero utopico, e in modo particolare con Charles Fourier: nel 1971 pubblica una scelta di testi del proto socialista francese, facendoli precedere da un'ampia introduzione intitolata *L'ordinatore dei desideri*.⁸³

1. 3. 2. Differenza fra utopia e generi affini.

Si è visto come sia stato necessario porre ordine alla ridda di significati che il termine utopia ha veicolato nel corso del tempo e in relazione alle discipline che lo hanno attratto nel loro universo scientifico e semantico. L'esigenza di distinzione si è imposta, per contrasto, in ragione delle forti affinità che i differenti approcci presentano, e nel passaggio da un'impostazione – ideologica, metodologica, disciplinare, letteraria – a un'altra, la possibilità di equivoco ha alta incidenza percentuale, dato che i fenomeni

⁸¹ Proprio l'inverso, si direbbe, dei procedimenti cosmicomici di fabulazione esercitata a partire dallo stimolo di una teoria scientifica.

⁸² Alberto Petrucciani, *op. cit.*, p. 52.

⁸³ Peter Kuon, *Critica e progetto dell'utopia: "Le città invisibili" di Italo Calvino*, in Mario Barengi, Gianni Canova, Bruno Falchetto (a cura di), *op. cit.*, p. 24, trad. it. di Claudia Marinelli (Edizione originale: *Utopie-Kritik und Utopie-Entwurf in "Le città invisibili" von Italo Calvino*, «Italienische Studien», 1987, n. 10).

sono contigui e il trapassare dell'uno sull'altro non sempre esplicita le proprie modalità specifiche.

Ciò ha permesso di rilevare utopismo, e non utopia, nella produzione calviniana anteriore alla fine degli anni '60; è stato anche necessario evitare la sovrapposizione con generi contigui – come il *conte philosophique* – non per eccessiva pedanteria ma perché, nella corretta fruizione di un testo utopico, è proprio l'errore pragmatico, di lettura, quello più frequente, errore che compromette spesso la piena intelligenza del testo, che su alcune sfumature di genere fonda gran parte della propria specificità.

In ragione di ciò – e per prevenire i dubbi che potrebbero nascere dal sovrapporsi di elementi, comuni a sotto-generi differenti, che troveremo nell'analisi specifica dei testi di cui ci si occuperà – sembra opportuno spostare la nostra prospettiva d'analisi sulle tipologie di testi che, a diverso titolo – per analogia o contrasto, tradizione o intertestualità, equivoco o opportunità – sono rientrati o rientrano nella macro-categoria 'scrittura utopica' senza coincidere con essa. Dato che la definizione specifica dell'utopia come genere letterario (nella sua versione etimologica di 'non-luogo' come luogo finzionale, che non c'è ma di cui si dà una descrizione) sarà ospitata nel capitolo successivo, il confronto avrà anche il valore di anticipare la presentazione di alcuni parametri dell'utopia di cui ci si servirà nella successiva analisi.

L'obiettivo complessivo di questo lavoro – l'iscrizione de *Le città invisibili* nel novero delle utopie, il recupero di Fourier come autore letterario e il loro contributo alla riscrittura di un nuovo paradigma utopico come reazione a quello classico – richiede e impone la distinzione, entro l'etichetta 'scrittura utopica', di micro-strategie narrative che sono tali solo rispetto alla vastità della categoria adoperata, troppo generica e indifferenziata, ma che in realtà, nei testi concreti, danno vita a esiti diversificati e classificabili. Chiameremo queste forme affini, o derivate, *para-utopiche*.

L'elemento comune a tutte le scritture para-utopiche è la rappresentazione di un altrove assiologicamente definito in alternativa alla condizione vigente. Sulle differenze di applicazione di questo elemento comune si costruisce una serie di generi affini di cui si offre una breve rassegna a fini esplicativi; la nostra analisi inizia dall'escatologia e tratteggia il profilo dei generi affini che hanno come obiettivo il bene assoluto. Una considerazione preliminare può facilitare lo sguardo d'insieme.

Prescindendo dai sottogeneri caratterizzati da un trattamento ironico o sarcastico delle istituzioni canoniche dell'utopia – generi nei quali si attua un rovesciamento dei principi e delle soluzioni utopiche –, così come da quelli in cui l'utopia è negata e alla società felice si sostituisce l'inferno in terra, ma rimanendo agli altri, si può notare come, nella

varietà, ci sia il ricorrere di alcuni elementi costanti, in parte condivisi con l'utopia vera e propria; cosicché la *par-entela* giustifica il prefisso *para*⁸⁴ prima adoperato. Tra questi spiccano tre miti fondatori: quello *edenico*, quello *escatologico* e quello *geografico*, tre miti della felicità che pongono l'oggetto della loro ricerca in un altrove rispettivamente originario (e passato), finale (e futuro) e lontano nello spazio (ma contemporaneo). Arrigo Colombo arriva a proporre un termine nuovo, ricalcato su quello moreano 'utopia': «*ectopia*», cosiddetta perché «la società giusta e felice è collocata al di fuori: in senso temporale (o meta-temporale) o spaziale»⁸⁵.

1. 4. Dentro i generi affini.

1. 4. 1. Trascendenza, mito e convenzione pastorale. I sottogeneri della felicità.

Utopia ed escatologia.

L'utopia nasce in ambito umanistico-rinascimentale e acquisisce, in periodo illuministico, un profilo eminentemente razionale e antropocentrico. Considerata prodotto umano, rappresenta l'apice del suo sforzo costruttivo. Il principio-cardine dell'utopia è indubbiamente immanente.

La sensibilità religiosa, invece, si è solitamente espressa nell'indicazione, più che nell'edificazione, del fine 'ultimo' (è questo il significato del termine greco 'ἔσχατον'), della Terra promessa, del Paradiso terrestre, della Gerusalemme celeste o della città di Dio, in cui l'uomo si ricongiunge al suo prossimo e alla divinità grazie al benevolo intervento di quest'ultima. La fede e il rispetto della dottrina sono le condizioni necessarie a questo trapasso dal male al bene; per il resto, all'uomo è dato sperare e attendere, e, sebbene il suo agire non sia indifferente alla volontà divina, non è tuttavia decisivo in tal senso.

A differenza dell'utopia, l'*escaton* è dunque trascendente; «per l'escatologia [...] l'atto decisivo viene dall'alto»⁸⁶, precisa Petrucciani, «mentre per l'utopia tutto è soggetto alla cosciente volontà umana [...] non vi sono altri fattori all'infuori della consapevole volontà dell'uomo»⁸⁷. L'escatologia si proietta in un altrove ultramondano e ultrastorico che confligge coi parametri dell'utopia letteraria, la quale, se non aspira a uscire dalla

⁸⁴ E qui si tratta, ovviamente, di una *paronomasia*.

⁸⁵ Arrigo Colombo, *L'utopia e il suo senso, la sua genesi come progetto storico*, in Id., *Utopia e distopia*, cit., p. 143.

⁸⁶ Alberto Petrucciani, *op. cit.*, p. 13.

⁸⁷ Martin Buber, *Pfade in Utopia*, L. Schneider, Heidelberg 1950. Cito dalla tr. it. di Amerigo Guadagnin, *Sentieri in Utopia*, Comunità, Milano 1967, p. 17 (citato in Alberto Petrucciani, *op. cit.*, p. 13).

pagina, mantiene tuttavia al suo interno un solido legame con la realtà. Altre significative differenze sono registrabili su altri piani; appare però già sufficiente l'infrazione di una delle regole fondamentali – l'utopia come sforzo *umano* dell'immaginazione del meglio – per decretare l'incompatibilità delle due proposte. Da una posizione opposta rispetto a quella fin qui profilata, ossia da quella dei pensatori cristiani, il giudizio è il medesimo, anche se volto al negativo: «il perfettismo, cioè quel sistema che crede possibile il perfetto nelle cose *umane*, [...] è un effetto dell'ignoranza»⁸⁸.

La puntualizzazione sul diverso statuto di utopia ed escatologia era d'obbligo, e come tale è stato assolto⁸⁹, anche se c'è chi, come Giampiero Bof, ritiene la questione ampiamente superata:

Se l'utopia è, come si pretende da alcuni, un fatto essenzialmente ed esclusivamente letterario, una serie determinata di testi, il problema dei rapporti tra utopia e escatologia ottiene una soluzione semplice e chiara: di rapporti di un qualche interesse non se ne dà pressoché nessuno.⁹⁰

Utopia ed Età dell'oro.

Il mito dell'Età dell'oro preesiste all'utopia e si ricollega al *topos* classico del *locus amoenus*. Consiste, in linea di massima, con l'immagine di un altrove situato in un passato mitico libero dalla contingenza, in cui tutti sono felici grazie alla generosità di una Natura solitamente personificata e divinizzata, e in cui ci si cura più del conseguimento della felicità individuale che dell'organizzazione di un sistema sociale (o della sua resa metaforica nell'immagine della città o dello stato perfetto). Se la consideriamo nel suo disporsi lungo un asse cronologico, nel mito dell'Età dell'oro la felicità è collocata in un passato indefinito, mentre l'utopia la pone nel presente o in un futuro prossimo; il mito edenico agisce su quest'asse ma ne nega, di fatto, la consistenza, in quanto pone il suo esito fuori dal tempo storico, in un *illo tempore* che, nel darsi, si annulla. Il sentimento nostalgico di rimpianto di un altrove irrimediabilmente perduto si concretizza in un movimento regressivo che contrasta con l'utopia *ex definitione*, nata proprio dal superamento di questa concezione

Il distanziamento fra utopia ed Età dell'oro ripercorre quello già profilato con l'escatologia, «puisqu'il s'agit d'un monde donné à l'homme et non édifié par lui, et où le temps, loin d'être facteur du progrès, se révèle au contraire synonyme d'entropie»⁹¹. La

⁸⁸ Antonio Rosmini, *Filosofia della politica*, a cura di Sergio Cotta, Rusconi, Milano 1985, p. 137.

⁸⁹ Nella ricerca del mondo perfetto non si poteva tacere la tensione religiosa, anche se sostanzialmente assente nelle opere di Calvino.

⁹⁰ Giampiero Bof, *Escatologia e utopia*, in Arrigo Colombo (a cura di), *Utopia e distopia*, cit., p. 261.

⁹¹ Raymond Trousson, *Voyages aux pays de Nulle part*, cit., p. 20.

dimensione divina e la semplificazione eccessiva della complessità del reale – «la race d'or était proche des dieux et jouissait d'une vie de bonheur matériel [...] Accueillant le dieu en son âme, l'homme découvre sa propre nature divine et se laisse aller au bonheur de dépendre de lui»⁹² – la escludono dalle nostre considerazioni sull'utopia.

La storia dell'Età dell'oro è stata in gran parte già scritta nell'antichità⁹³, e come tale è riscontrabile solo a quelle coordinate temporali. L'età dell'oro è riuscita però a prolungare nel Medioevo europeo la propria persistenza – tanto tematica che formale – ristrutturandosi nelle forme affini – e degradate – del Mondo alla rovescia e del Paese di Cuccagna. Le quali, a loro volta, sapranno trarre dal loro scacco la forza di rinascere, rinnovate, nel mito pastorale dell'Arcadia.

Mondo alla rovescia e Paese di Cuccagna.

Mondo alla rovescia e Paese di Cuccagna presentano tra loro notevoli somiglianze, in parte dovute alla comune origine.

Il mondo alla rovescia consiste nel capovolgimento di alcuni parametri del mondo reale, attuato o a fini satirici e polemici nei confronti delle storture registrate, di cui si auspica la correzione, o allo scopo di restituire al mondo, ribaltato nei suoi valori positivi, il 'giusto senso'. La sua nota caratteristica è l'inverosimiglianza, mentre la fase propositiva è debolmente rappresentata. Come sappiamo l'utopia deve sempre delineare, accanto al momento critico e distruttivo, anche un altrove alternativo connotato nel suo valore etico-sociale. Questo aspetto è fortemente rimaneggiato nel Mondo alla rovescia.

Numerose stampe ottocentesche e molti capolavori della letteratura mondiale riportano esempi di rovesciamento, descrivendo – e spesso anche raffigurando – situazioni inverosimili in funzione di apologo. Come giustamente nota Petrucciani, che all'argomento ha dedicato più attenzione di altri studiosi d'utopia, «non abbiamo di fronte un mondo alla rovescia, ma il *rovesciamento di un mondo*, un atto di ribellione satirica che non può configurare una nuova norma»⁹⁴. Due considerazioni supportano questa tesi. La prima riguarda l'atto caricaturale dell'inversione, il cui valore sta nell'accentuare ed esasperare fino alla distorsione l'elemento descritto, per renderlo esplicito (e spesso

⁹² Jean-Marie Bertrand, voce *Âge d'or*, in Michèle Riot-Sarcey, Thomas Bouchet, Antoine Picon (a cura di), *Dictionnaire des Utopies*, Larousse, Saint-Amand-Montrond, 2006, p. 2.

⁹³ La nascita del mito dell'Età dell'oro rimanda alla Grecia arcaica e, in particolare, al poeta greco Esiodo e alle sue *Opere e giorni*, del II secolo. Platone rivisitò in parte il mito nella *Repubblica*, ma il suo recupero, in ambito latino, sembra più legato al testo-archetipo che alla parziale correzione platonica, almeno nella versione data da Virgilio dell'*aurea aetas* sia nelle *Georgiche* (II, vv. 135-136) che nell'*Eneide* (VI, vv. 701-794). Sono da considerarsi rami paralleli dello stesso ceppo anche il mito delle *insulae fortunatae* e dei Campi Elisi.

⁹⁴ Alberto Petrucciani, *op. cit.*, p. 68.

divertente), senza sconvolgere nessun ordinamento dato, ma anzi promuovendo il riconoscimento dell'identità. Anche se presentato nelle sue risultanze eccessive, e in quanto tali inverosimili, il rovesciamento agisce in realtà come l'obiettivo di un apparecchio fotografico che operi uno *zoom* su un soggetto particolare: puntato, ad esempio, su un insetto, può farlo apparire enorme, grazie a un gioco di piani prospettici che confondono le figure in primo piano con quelle sullo sfondo; ma ingigantire non equivale a trasformare, e l'insetto rimane lo stesso. La differenza millantata è solo strumentale, e si risolve in una sostanziale equivalenza: «*El mundo al revés no es mundo distinto al usual, sino este mismo*»⁹⁵.

La seconda considerazione concerne invece i tempi in cui si realizza questa inversione: se l'inversione fosse assoluta e non relativa, non occorrerebbe legare la sua apparizione a momenti precisi, come invece avviene nella maggior parte di descrizioni di mondi alla rovescia. L'inversione è realizzata normalmente durante il Carnevale, le feste delle stagioni o dei pazzi: è dunque solo un'interruzione, accettata perché connessa a riti e cerimonie in cui la trasgressione è lecita perché temporanea, convenzionale e, al limite, inoffensiva.

Il Paese di Cuccagna rappresenta la versione gastronomica, materialista e anarchica del Mondo alla rovescia, di cui ripete il profilo: «*le rêve est toujours compensatoire, mais au niveau des estomacs*»⁹⁶. Anche qui è assente la proposta di qualsiasi progetto sociale, e sembra che unico scopo sia fornire la «risposta ad una situazione alimentare e lavorativa ai limiti della pura sussistenza»⁹⁷. Nel paese di Cuccagna – come nell'omologo collodiano – si è immersi in un generale incanto e si ottiene l'immediato appagamento dei desideri sensuali, secondo un *cliché* non nuovo per la letteratura popolare. Le leggi della natura e della vita sono stravolte in favore della costruzione di un paradiso godereccio in cui latte, miele e vino scorrono al posto dei fiumi e sgorgano dalle sorgenti al posto dell'acqua, dove le salsicce stanno appese ai rami degli alberi al posto delle foglie, dove oche arrostiti vanno in giro a proporsi ai ghiottoni e dove le case – come nel modello riproposto dai fratelli Grimm – sono fatte di marzapane. La disponibilità illimitata di leccornie elimina il lavoro dalle giornate dei suoi abitanti, per cui, invece che la proposta di correttivi da applicare alla sfera lavorativa, si cancella con un colpo di spugna l'intera questione.

⁹⁵ Mariano Baquero Goyanes, *Realismo y utopía en la literatura española*, in *Studi ispanici*, vol. I, Feltrinelli, Milano 1962, pp. 12.

⁹⁶ Raymond Trousson, *Voyages aux pays de Nulle part*, cit., p. 21.

⁹⁷ Massimo Baldini, *op. cit.*, p. 19.

Arcadia.

Un'altra forma contigua all'utopia letteraria, e ancor più all'Età dell'oro e ai vari mondi alla rovescia, è la convenzione pastorale o arcadica⁹⁸.

La pastorale vide il suo pieno sviluppo nel Seicento barocco come reazione al movimento centripeto verso i grandi centri urbani promosso nel Rinascimento. Si tratta di una forma, per lo più poetica, incentrata, al pari delle altre esaminate in precedenza, su una riattualizzazione del mito delle origini, fatto rivivere nella campagna come *locus amoenus*. La convenzione pastorale o Arcadia – di cui Sannazaro è stato uno dei migliori rappresentanti – presenta una società felice in quanto altamente semplificata nelle sue abitudini rituali. Gli abitanti dell'Arcadia sono pastori idealizzati, naturalmente inclini alla musica e alla poesia, meno al lavoro, e in quanto esentati da qualsiasi occupazione dalla natura generosa, sono concessi loro tempo e voglia per dedicarsi alle arti e, soprattutto, alle pratiche amorose, che divengono l'occupazione fondamentale in Arcadia. Nonostante rappresenti un prodotto più raffinato e quasi aristocratico, rispetto al Paese di Cuccagna, anche l'Arcadia possiede le stesse caratteristiche che la rendono inconcepibile come utopia: su tutte, il rifiuto concettuale dell'urbanistica cittadina, la mancanza di una vera proposta sociale e l'eccessiva semplificazione, al limite della macchietta, della comunità rappresentata. Come suggerito icasticamente da Trousson, il mondo rappresentato si configura come un «univers de carton-pâte»⁹⁹.

1. 4. 2. Dalla critica alla negazione. L'utopia sotto processo.

Antiutopia (o Satira dell'utopia) e Satira utopica (o Utopia satirica).

Tratteremo in maniera unitaria queste due forme distinte di scrittura para-utopica in ragione della stretta vicinanza che intercorre tra loro, che fa sfumare gradualmente l'una sull'altra.

I limiti dell'utopia cominciarono a essere presenti a molti pensatori del Settecento. All'immagine di una società perfetta si accompagnò, necessariamente, quella del controllo totale, della razionalizzazione degli aspetti più minuziosi della vita, della

⁹⁸ La convenzione pastorale, secondo Frye, è «una delle convenzioni centrali della letteratura in ogni stadio del suo sviluppo» (Northrop Frye, *Variety of Literary utopias*, «Daedalus», Journal of the American Academy of Arts and Sciences, vol. 99, n. 2, 1965; cito da Id., *Varietà delle utopie letterarie*, in Id., *L'ostinata struttura. Saggi su critica e società*, tr. it. di Leonardo Terzo e Anna Paschetto, Rizzoli Editore, Milano 1975, p. 125). Data l'ampia letteratura critica in materia, non ci si dilungherà sul peso della convenzione pastorale nella storia della letteratura occidentale, soffermandosi esclusivamente sugli elementi incompatibili con l'utopia letteraria.

⁹⁹ Raymond Trousson, *Voyages aux pays de Nulle part*, cit., p. 21.

compromissione della stessa libertà umana. Accanto alle utopie classiche si produssero le cosiddette antiutopie, opere nelle quali le speranze utopiche vengono messe sotto accusa e denunciate come pericolose e assurde. È quindi l'essenza stessa dell'utopia a essere criticata, mostrando come quelli che per l'utopia erano valori sono in realtà deviazioni dalla reale natura umana. Sebbene si presentino come critiche all'utopia, le antiutopie non sono delle apologie dell'ordine costituito, anzi, prendono spunto da un'amara critica del presente in modo forse ancora più totalizzante delle utopie, in quanto includono le utopie stesse nel loro universo polemico. Ci sono due modalità di trattamento satirico delle utopie: l'antiutopia¹⁰⁰ e la satira utopica (o utopia satirica), forme apparentemente quasi coincidenti – entrambe si oppongono alle speranze utopiche – ma in realtà ben distinte.

La satira utopica tende a mettere in ridicolo e a canzonare alcune soluzioni proposte dagli utopisti, fermandosi alla lettera di un testo specifico di cui si offre come parodia; risponde alla definizione data da Frye di *mirror satire*, o satira a specchio¹⁰¹, consistente nel portare alle estreme conseguenze le abitudini rituali della società che si vuole rappresentare per denunciare, come in uno specchio in negativo, la bruttura dei tempi presenti. Si ha antiutopia, per Colombo, «rovesciando il *topos* della società in atto per denudarne il vizio e proiettarlo non come la società buona cui tendere, ma come la società malvagia da cui difendersi»¹⁰².

L'antiutopia non si sofferma alla critica della lettera del testo, o non solo, ma ne critica anche le premesse teoriche, risalendo il testo fino a colpire le concezioni che lo hanno prodotto: «le nefaste conseguenze della realizzazione degli ideali utopistici compromettono l'utopia stessa. [...] Prende in considerazione l'utopia in generale e non un'utopia specifica»¹⁰³, dice Baczkó; la soluzione non soddisfa Vita Fortunati, secondo cui se il bersaglio polemico, il nemico da abbattere è l'utopia *tout court*, «non entrando nel merito e quindi non differenziando le utopie le une dalle altre», si compie «un'operazione scorretta da un punto di vista metodologico e storico»¹⁰⁴.

¹⁰⁰ L'antiutopia potrebbe essere definita, a buon titolo, anche satira (o parodia) dell'utopia, ben diversa dall'utopia satirica o satira utopica. La preferenza accordata al termine antiutopia si spiega con la volontà di non ingenerare confusione attraverso l'uso di categorie distinte tra loro solo dall'uso aggettivale o nominale del termine utopia.

¹⁰¹ Cfr. Northrop Frye, *Variety of Literary utopias*, cit., pp. 124-128.

¹⁰² Arrigo Colombo, *Su questi saggi e la loro genesi*, cit., p. 11.

¹⁰³ Bronislaw Baczkó, *Lumières de l'utopie*, Payot, Paris 1978. Cito dalla tr. it. di Margherita Botto e Dario Gibelli, *L'utopia. Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche nell'età dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1979, p. 43.

¹⁰⁴ Vita Fortunati, *Da Bentham a Orwell: un'utopia panottica del potere*, in Arrigo Colombo (a cura di), *Utopia e distopia*, cit., p. 56.

Nel complesso, antiutopia e satira utopica costituiscono due forme differenti dall'utopia come non-luogo straniante, forme forse meno innovatrici, in quanto attuano un rovesciamento, stilema previsto da ogni satira, delle medesime categorie logiche adoperate dall'utopia come stato mondiale (e, precedentemente, dall'utopia classica), cosicché, dall'analisi di questi testi, si evince l'uso degli stessi procedimenti operanti nei mondi alla rovescia, che, come detto, non possono essere considerati equivalenti all'utopia come genere letterario¹⁰⁵. Dice Suvin: «la costruzione utopica esplicita è il logico opposto di ogni satira. L'utopia esplicita ciò che la satira implica e viceversa»¹⁰⁶.

L'anti-utopia è operazione critica più polemica che sarcastica. Alla visione deformante della satira, che sfocia nell'irrisione di alcuni *escamotages* narrativi dei testi utopici classici, l'anti-utopia sostituisce (o affianca, nel caso di Swift, in cui s'irridono al contempo la monarchia inglese e le utopie positive) un universo finzionale costruito in antitesi a quello utopico, e alle sue leggi inderogabili, per denunciarne la negatività.

Swift realizza una parodia utopica che rappresenta, al contempo, uno degli esempi più alti di anti-utopia o satira dell'utopia, portata fino alle sue estremità logiche. Domenichelli, a proposito della *Modesta Proposta* swiftiana, la definisce «un'antiutopia quintessenziale il cui nucleo consiste nel disvelamento, operato per rovesciamento ironico»¹⁰⁷. Se nel caso di Mandeville e de *La favola delle api* (1714) l'utopia non è

¹⁰⁵ Un altro procedimento che si basa sull'inversione delle modalità di scrittura utopica consiste nel racconto in cui uno straniero, estraneo al nostro mondo, vi entra in contatto. Questa strategia è adoperata ad esempio da Moravia nei suoi *Racconti surrealisti e satirici*, in particolare nel racconto *Primo rapporto sulla terra dell'«inviato speciale» della Luna*, che ha come protagonisti degli alieni alle prese con l'osservazione e l'interpretazione della nostra società «Strano paese. È abitato da due razze ben distinte, sia moralmente, sia, fino ad un certo punto, fisicamente: la razza degli uomini chiamati ricchi e quella degli uomini chiamati poveri». L'irruzione degli extraterrestri dimostra l'inconsistenza e l'irrazionalità di alcune convenzioni umane, che appaiono assurde ai visitatori; ma non è l'altrove rappresentato a essere altro, non c'è l'immaginazione di una vera alternativa etica e sociale: il carattere incongruo e straniante dipende esclusivamente dal punto di vista dell'osservatore, che coglie l'irrazionalità del mondo 'a dritto senso'. Riportiamo la parte conclusiva di questo racconto: «La ragione della differenza tra loro e i ricchi è una sola: e cioè che i ricchi possiedono una cosa chiamata denaro, la quale, invece, fa quasi sempre difetto ai poveri. Abbiamo voluto vedere che cosa fosse questo denaro capace di produrre diversità così enormi. E abbiamo scoperto che si tratta per lo più di foglietti di carta colorata o di pezzetti di metallo di forma tonda. Data la ben nota inclinazione dei poveri a nascondere la verità, dubitiamo che questo cosiddetto denaro sia la causa determinante di così strani effetti. E perciò ripetiamo: strano paese». La funzione satirica ingigantisce la realtà senza riscriverla. Il mondo delineato, lungi dall'essere un vero altrove, è *spudoratamente* il nostro (Alberto Moravia, *Racconti surrealisti e satirici* (1935-1945), Bompiani, Milano 1990³ (1982¹), pp. 309-312).

¹⁰⁶ Darko Suvin, *La metamorfosi della fantascienza. Poetica e storia di un genere letterario*, Il Mulino, Bologna 1985, p. 73 (Edizione originale: *Metamorphoses of Science-Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, Yale University Press, New Haven, 1979, tr. it. di Lia Guerra).

¹⁰⁷ Mario Domenichelli, *L'utopia verso la sua negazione: «no-where and back»*, in Roberto Bertinetti, Angelo Deidda, Mario Domenichelli, *L'infondazione di Babele: l'antiutopia*, Franco Angeli Editore, Milano 1983, p. 121.

augurabile, e rappresenta anzi una «vain Eutopia seated in the brain»¹⁰⁸, nella visione pessimistica di Swift, essa è addirittura impossibile; se non in assoluto, almeno per la razza umana¹⁰⁹.

Nel romanzo di Swift modelli e quadri narrativi autonomi e differenziati si mescolano e si alternano, per cui l'inclusione dei *Gulliver's travels* in un genere definito non è operazione semplice; Northrop Frye gli ha costruito attorno, o quasi, la sua definizione di *Anatomia*, che tanti punti di contatto presenta con la *satura menippea* della classicità latina (e greca)¹¹⁰.

Il ruolo di Swift¹¹¹ è infine stato quello di aver indicato la via a un procedimento ancora diverso, in quanto «se per molti lati rimanda ancora ad un approccio satirico-parodistico

¹⁰⁸ Bernard de Mandeville, *The fable of the bees*, 1714, rivista continuamente e completata nel 1729, data dell'edizione definitiva.

¹⁰⁹ L'apologo dei cavalli sapienti e dell'umanità degradata al livello Yahoos – di cui si sarebbe ricordato Pierre Boulle nel suo *La planète des singes*, del '71 – dichiara l'incompatibilità tra l'essere umano e qualsiasi forma d'utopia positiva, espressione di un modello iper-razionale, in quanto l'uomo non è animale *rationalis*, a differenza dei cavalli Houyhnhnms, bensì solo *rationalis capax*, come scritto dallo stesso Swift in una corrispondenza epistolare con Pope. Il mito dell'uomo naturalmente buono cede di schianto, mentre quello della sua perfettibilità è fortemente incrinato, e rimane solo come possibilità altamente improbabile. «Sviluppata a partire dalla seconda metà del '600 con Fontenelle e Saint-Pierre, maturata lungo il '700 col pensiero dei *philosophes*, e impostasi poi in sede di filosofia della storia con le opere di Turgot e Condorcet, la concezione della *indefinita perfettibilità dell'uomo*, del suo avanzamento per tappe successive contrassegnate da conquiste sociali, politiche, economiche, si era consolidata fino a dominare il secolo. Voci di dissenso, posizioni dubbiose o polemiche verso una tale concezione (già duramente espresse da Swift) erano affiorate su più fronti in letteratura non meno che in economia, rompendo l'ottimismo dei lumi» (Laura Tundo, *Le distopie utopiche di Fourier*, in Arrigo Colombo (a cura di), *Utopia e distopia*, cit., p. 342-343).

¹¹⁰ Cfr Northrop Frye, *Anatomia della critica: quattro saggi*, Einaudi, Torino 1972² (1969¹) (Edizione originale: *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton University Press, 1957, tr. it. di Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta). In questa sede se ne possono riassumere i tratti fondamentali: Frye propone una classificazione retorica delle opere di *fiction* in cui l'utopia come tipologia letteraria viene considerata un sottogenere della categoria più ampia di *anatomia* o satira menippea. Secondo Frye questo tipo di tradizione è caratterizzata dalla forma dialogica di ascendenza platonica nella quale questioni di natura morale, spesso introdotte da spunti fantastici, sono trattate in una forma mista, frutto della commistione di scrittura tematica e d'invenzione. L'elenco di opere moderne che Frye sceglie per esemplificare la sua classificazione vanno da quelle di Rabelais e di Voltaire e dal *Gulliver* di Swift fino all'*Alice* di Lewis Carroll, passando per l'*Erewhon* e Aldous Huxley (pp. 416 sgg.).

¹¹¹ Swift viene citato da Calvino in differenti interventi. L'ammirazione e la consapevolezza del valore dell'opera dell'autore inglese testimoniano della stima di Calvino, ma non sono sufficienti, nel caso de *Le città invisibili*, a tracciare dei rapporti intertestuali 'forti' tra i due testi. Un immaginario visivo tanto ricco come quello dato dalla descrizione delle terre che Gulliver tocca durante il suo viaggio, si è certamente ben impresso nella memoria (o competenza) generica di Calvino, così come in alcune pagine delle sue *Città*. Ma, al di là di ciò, poco resta nel testo calviniano del modello inglese. Il pessimismo cosmico di Swift è solo parte dell'ottica di Calvino, diviso a metà, come il suo visconte. Le *Città* esprimono infatti desideri e paure, critica del presente e scintille d'utopia 'immanente', condensano la fiducia nella capacità rigenerativa della creatività umana e la constatazione/contestazione dei suoi limiti atavici, tanto interpretativi quanto etici. Inoltre, e soprattutto, mentre Swift esclude *in toto* l'utopia (come ideale) dall'orizzonte umano, Calvino opera una riscrittura del suo paradigma allo scopo di recuperarla al repertorio contemporaneo, e come ideale, polverizzato, e come genere letterario, rinnovato. Infatti alla critica dei presupposti filosofici dell'utopia finirà per sovrapporsi l'insoddisfazione verso la strategia

all'utopico, per altri si apre già su quello distopico, tanto da poter essere collocata alle origini di una delle linee più rilevanti della letteratura distopica»¹¹². Ma in che accezione viene qui usato l'aggettivo distopico? Cos'è una distopia?

Notiamo che anche il termine antiutopia si presta ai medesimi equivoci semantici del suo omologo positivo, dovuti alle oscillazioni che uomini, testi e contesti gli fanno subire. Mario Domenichelli definisce antiutopia «un preparato corrosivo che sgombra il futuro dalle illusioni e speranze con le quali il presente, tramite l'utopia, pretende mutarsi in futuro»¹¹³; il suo valore è dunque di denuncia. Molti lo usano come sinonimo di cacotopia o di distopia, altri tengono distinti i termini. Le analogie sono notevoli. In quanto legata alla crisi dell'utopia, ed essendo produzione specifica del Novecento, di distopia si parlerà nei capitoli successivi

Ucronia.

Padre dell'ucronia è considerato Louis-Sébastien Mercier, utopista settecentesco francese autore, nel 1771, della prima grande utopia ambientata nel futuro: *L'An 2440, rêve s'il en fut jamais*, romanzo in cui il protagonista-narratore immagina di risvegliarsi, dopo 700 anni, nella Parigi del 2440¹¹⁴. Mercier adopera come epigrafe del romanzo una frase tratta da Leibniz, peraltro mai citata né discussa¹¹⁵ prima del recupero di Mercier – iniziatore, di fatto, di una nuova linea interpretativa negli studi sul filosofo tedesco –, frase assurda ormai al rango di massima e che racchiude lo spirito dell'ucronia: «Il presente è gravido dell'avvenire»¹¹⁶. Trousson, al proposito, parla di «anticipation

letteraria, forgiata su quei presupposti, e rivelatasi ormai, da un punto di vista estetico, insignificante. Il riferimento a Swift è d'obbligo, e come tale lo segnaliamo, assieme alla consapevolezza che differenti percorsi critico-interpretativi sull'opera calviniana potrebbero richiederne un uso massiccio. Non è il caso del presente lavoro, per cui, col riconoscere il giusto tributo al suo genio letterario e al ruolo fondamentale svolto dalla sua anti-utopia nella storia del genere utopico e della 'Letteratura' (ogni aggettivo è superfluo), da lui ci si congederà rapidamente.

¹¹² Gian Carlo Calcagno, *Il fattore tecnologia: la distopia catastrofica*, in Arrigo Colombo (a cura di), *Utopia e distopia*, cit., p. 79.

¹¹³ Mario Domenichelli, *L'utopia verso la sua negazione*, cit., p. 105.

¹¹⁴ Non fu Mercier a coniare il termine *ucronia*, il quale apparve, per la prima volta, circa un secolo più tardi, nel 1876, in un volume intitolato *Uchronie. Utopie dans l'Histoire* (Bruno Bongiovanni, *La duplice carriera di un concetto*, in Bruno Bongiovanni e Gian Mario Bravo (a cura di), *op. cit.*, p. 205, segnala, senza riportare la fonte, che il nucleo dell'edizione del 1876 era già uscito, in rivista, nel 1857). Il testo non riportava il nome dell'autore, ma la post-fazione era firmata dal famoso filosofo francese Charles Renouvier, che, con ogni probabilità, fu l'inventore del termine. *On-ucronia* ricalca la morfologia del suo omologo *ou-topia* traslandone il senso e la localizzazione dell'altrove in una dimensione temporale parallela. È la narrativa del 'cosa sarebbe successo se...', cui seguono varie proposte alternative ad eventi storici cruciali conosciuti e realmente accaduti.

¹¹⁵ La notizia è in Pierre Versins, *L'Ucronia*, in Rita Cirio e Piero Favari (a cura di), *op. cit.*, p. 53.

¹¹⁶ Gottfried Wilhelm von Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement par l'auteur du Système de l'harmonie préétablie* (scritto nel 1704, pubblicato nel 1765), in *Die philosophischen Schriften*, Berlin, 1882, V, pp. 46-48.

conjecturale de l'état futur de la société»¹¹⁷, mentre Hudde lo definisce «il Moro del romanzo di anticipazione»¹¹⁸.

Il nodo concettuale dell'ucronia – il suo rapportarsi al futuro – non stupisce una platea novecentesca, ma tra l'utopia di Moro e l'ucronia di Mercier trascorsero due secoli e mezzo, segno che ogni epoca ha i suoi tempi di gestazione e metabolizzazione.

L'ucronia, ai suoi esordi, si presentò generalmente come una storia alternativa, fantastica, costruita per essere migliore di quella reale. Nell'ucronia gli avvenimenti rappresentati negano la realtà di quelli storici, sostituiti da rami possibili, e il mondo descritto è una realtà parallela originatasi da alcune divaricazioni subite dalla storia in uno dei punti cruciali del suo cammino. Come afferma Versins, «gli avvenimenti più conosciuti, più 'storici' sono negati e sostituiti con uno scopo preciso: mostrare quello a cui siamo sfuggiti o quello di cui avremmo potuto beneficiare»¹¹⁹.

Secondo i suoi ammiratori, merito dell'ucronia è stato quello di aver aggiunto alla scrittura utopica la categoria-tempo, cioè la *historia*, generalmente bandita da qualsiasi carta costituzionale dell'utopia, per lo meno da quelle cinque-seicentesche. Questa affermazione non è errata, tuttavia il suo valore appare relativo dal punto di vista di un'analisi letteraria; infatti, salvo il mutamento di alcune strategie testuali, permane un'equivalenza di fondo, in quanto entrambe svolgono la funzione di proiettare in un altrove straniante le proprie proposte: nel caso dell'utopia prevale il mito esotico-odeporico-geografico, mentre l'ucronia aderisce a quello temporale edenico-eschatologico, pur se privato della sfumatura mistica. Pur non concordando *in toto* né con Trousson, che insiste sulle differenze fra utopia e uchronia:

Mercier, a differenza dei suoi predecessori, non propone più una storia di ricambio, un 'possibile laterale', secondo l'espressione di R. Ruyer: egli percorre il

Mercier sceglie di non citare la frase di Leibniz nella sua interezza logica; se così avesse fatto, avrebbe dovuto dire che «le présent est gros de l'avenir *et chargé du passé*». Nonostante la cesura escluda il passato dall'orizzonte cronologico costituito dagli altri due tempi, riteniamo che la scelta di Mercier non sia attribuibile a una posizione anti-storica ma alla volontà di sottolineare la proiezione nel futuro; la cesura non è censura, e, anzi, il passato della storia narrata nel testo scritto corrisponde al presente dello scrittore, e costituisce il punto di partenza dell'immaginazione dell'altrove oltre che il termine di confronto sempre presente.

Per inciso, secondo Leibniz il suo (e il nostro) sarebbe il migliore dei mondi possibili, in cui il male è compreso, per cui l'utopia, pur se inesistente, vale come limite – in senso matematico – cui tendere.

¹¹⁷ Raymond Trousson, *Voyages aux pays de Nulle part*, cit., p. 11.

¹¹⁸ Henrich Hudde, *Genere letterario e spirito dell'utopia*, in Arrigo Colombo (a cura di), *Utopia e distopia*, cit., p. 165. Le definizioni si sprecano: 'The Ifs of History', 'speculative fiction', 'alternative history'.

¹¹⁹ Pierre Versins, *op. cit.*, p. 52.

divenire storico, non lo immagina. [...] L'utopia *non è più fuori dal mondo*, perduta in una geografia favolosa; è il mondo che si è in qualche modo utopizzato»¹²⁰

né con Servier, secondo cui invece «toutes les utopies sont des uchronies»¹²¹, non si può tuttavia negare che la somiglianza tra le due strategie narrative sia forte e tangibile. Le due forme moderne eredi dell'ucronia, il romanzo d'anticipazione e di fantascienza, spostando su un piano biologico e catastrofico l'immaginazione del futuro, acuiscono la distanza originariamente minima fra utopia e uchronia, fino a renderla impercorribile.

Fantascienza.

Come l'ucronia ai suoi esordi aveva tentato di rinverdire i fasti dell'utopia, così la fantascienza si è imposta, specie nel Novecento¹²², come genere autonomo, integrando la dimensione cronologica del futuro col modello tecnologico baconiano della fiducia nel progresso della scienza. Su questi presupposti si fonda il genere letterario, che non a caso Eco chiama Metacronia o Metatopia, evidenziando ancor più la parentela filogenetica con le due forme dell'ucronia e dell'utopia:

Si ha *science-fiction* come genere autonomo quando la speculazione controfattuale su un mondo strutturalmente possibile è condotta estrapolando, da alcune linee di tendenza del mondo reale, la possibilità stessa del mondo futuribile.¹²³

La fantascienza quindi, rispetto all'utopia, pur delineando il contatto con realtà parallele, pur invitando al confronto con un altrove dai connotati in parte estranei al nostro mondo, adotta dei procedimenti ed esibisce delle priorità distinti da quelli dell'utopia letteraria. Calvino vedeva la questione negli stessi termini:

La visione di un futuro globale è emarginata dal pensiero politico, confinata in un genere letterario minore, la fantascienza (e spesso anche lì è utopia negativa, il viaggio agli inferi del futuro, che domina) e ciò vuol dire che questo sistema scritto

¹²⁰ O, più esattamente, ha realizzato le promesse contenute nella sua evoluzione anteriore (Raymond Trousson, *La distopia e la sua storia*, in Arrigo Colombo (a cura di), *Utopia e distopia*, cit., p. 21).

¹²¹ Jean Servier, *Histoire de l'utopie*, Gallimard, Paris 1967, p. 324.

¹²² In questa breve sezione si terrà conto esclusivamente della fantascienza nel Novecento, e per la sua incidenza, e per il consolidamento, dato dalla ripetizione, dei parametri costituenti il genere. Certo di fantascienza si potrebbe parlare in riferimento a Luciano, a Cyrano de Bergerac (e infatti Calvino lo fa), a Jules Verne, a Isaac Asimov ecc.

¹²³ Umberto Eco, *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Bompiani, Bologna 2004⁴ (1985¹), p. 176.

Tullio De Mauro (*Dizionario della lingua italiana*, Paravia, 1999-2007, <http://www.demauroparavia.it/27062>) dà la seguente definizione dell'aggettivo controfattuale: «di asserzione condizionale con l'antecedente al congiuntivo che ipotizza ciò che sarebbe o non sarebbe accaduto se si fossero o non si fossero verificate determinate condizioni / di qualcosa che è irreali, che è solo ipotizzato».

che pretendeva d'estendere la sua organizzazione di segni all'organizzazione delle cose è rimasto prigioniero d'un'altra strategia letteraria più efficace come presa emotiva immediata; il racconto a effetto di spaesamento e avventura, che può pure fissare una rapida riflessione sul domani, ma non ha il potere di mettere in crisi il nostro modo di trovarci qui.¹²⁴

L'ausilio della ricostruzione etimologica del termine facilita la distinzione tra categorie contigue. Di sicuro qualcuno ha già magnificato le qualità di un termine – fantascienza – che, seppur ottenuto tramite un calco-traduzione, supera in ampiezza e profondità semantica l'omologo in lingua inglese, oltre che in poeticità. Proprio i due membri del composto si prestano a un'analisi chiarificatrice.

Il composto condensa i due aspetti, i due costituenti minimi del genere letterario: la descrizione di un mondo altro è portata avanti coniugando elementi fantastici e progresso scientifico, o, meglio, si ha fantascienza quando la scienza applicata alla tecnica dà vita a congegni inconcepibili su un piano fattuale, ma potenzialmente realizzabili a patto di entrare nella logica fantastica che funge da garante della pseudo-scienza. Si potrebbe dire che la fantascienza possieda due elementi in comune con l'utopia, ma se ne differenzi per il peso maggiore che dà a entrambi.

Questo non è l'unico punto di divergenza. Un'altra caratteristica assente nella fantascienza è lo sforzo dell'immaginazione sociale, la creazione di un ordine, di un modello societario allargato oltre la sfera individuale. Non sono mancate opere fantascientifiche in cui è stata rappresentata la società nel suo complesso, ma, in generale, è la storia individuale o di piccoli gruppi comunitari ad esser posta al centro della narrazione. In un certo senso la fantascienza manca della complessità dell'esistente, e la ragione è evidente: la fantascienza non mira, nel suo universo parallelo, a rappresentare o a problematizzare il profilo della modifica fatta subire alla realtà, o alla storia, bensì, quello che più le sta a cuore è rendere plausibile «la meccanica della sua modificazione, ovvero, la possibilità cosmologica del viaggio a ritroso, il problema 'scientifico' di come proiettare la storia possibile partendo da linee di tendenza del mondo attuale»¹²⁵.

Il dibattito intorno allo statuto e al valore della fantascienza dura da pochi decenni, ma è curioso notare come gli approcci siano talora anche molto diversificati, quando non totalmente opposti. Per esempio Suvin, nel suo lavoro fondamentale sulla fantascienza come genere letterario, parla dell'utopia come «socialpolitical subgenre of science-

¹²⁴ Italo Calvino, *L'utopia pulviscolare*. 3. *Commiato*, cit., p. 309.

¹²⁵ Umberto Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, cit., p. 175.

fiction»¹²⁶, ovvero, attraverso un'inversione della scala gerarchica normalmente riconosciuta, include l'utopia nel macro-genere fantascientifico, diventato in Suvin un contenitore troppo generico per essere funzionale e discriminante.

All'opposto si pone Umberto Eco, fin qui molto usato in quanto autore di uno dei contributi più puntuali sulla letteratura fantascientifica. Sostiene Eco:

Si è di solito tentati di ascrivere *tout court* alla science fiction generi letterari diversi, purché parlino di mondi futuri, utopici, in una parola, di qualche *Outer Space*. [...], mentre nell'utopia classica esso è semplicemente un non-luogo, non interessa gran che la collocazione, e la stessa possibilità cosmologica del mondo possibile narrato, quanto il suo ammobiliamento, ovvero quanto vi avviene; [...] quando la fantascienza parla di mondi paralleli, essa è interessata più alla loro possibilità cosmologica (e ai paradossi che ne conseguono) che non ai loro contenuti.¹²⁷

Tra le due interpretazioni, propendiamo indubbiamente per quella del semiologo italiano.

Nella produzione calviniana non c'è stato posto per la fantascienza, anche se alcune trovate delle *Cosmicomiche* sono state talvolta interpretate in tal senso. La somiglianza non si è però mai tradotta in identità, e lo stesso Calvino, a proposito dei suoi racconti cosmicomici, ha voluto ribadire la loro distanza dalla produzione fantascientifica (distanza mantenuta anche dalla scrittura utopica de *Le città invisibili*):

Mi pare che i racconti di fantascienza siano costruiti con un metodo completamente diverso dai miei. La prima differenza, osservata già da vari critici, è che la "science-fiction" tratta del futuro, mentre ognuno dei miei racconti si rifà a un remoto passato, ha l'aria di fare il verso a un "mito delle origini". Ma non è soltanto questo: è il diverso rapporto tra dati scientifici e invenzione fantastica. Io vorrei servirmi del dato scientifico come d'una carica propulsiva per uscire dalle abitudini dell'immaginazione, e vivere anche il quotidiano nei termini più lontani dalla nostra esperienza; la fantascienza invece mi pare che tenda ad avvicinare ciò che è lontano, ciò che è difficile da immaginare, che tenda a dargli una dimensione realistica o comunque a farlo entrare in un orizzonte d'immaginazione che fa parte già d'un'abitudine accettata.¹²⁸

Fantascienza e scrittura cosmicomica non coincidono, dunque, al pari di fantascienza e letteratura utopica.

Preme evidenziare un aspetto che ha riguardato, al pari di altri generi para-utopici, la fantascienza: la tendenza al catastrofismo. La preminenza dell'elemento negativo ha

¹²⁶ Darko Suvin, *La metamorfosi della fantascienza*, cit., p. 144.

¹²⁷ Umberto Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, cit., p. 173-176.

¹²⁸ Italo Calvino, *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, Club degli Editori, Milano 1968, pp. 5-6, ora in Id, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Mondadori, Milano 1991, p. 1300.

acuito la distanza fra i generi, come con l'ucronia, e, come ha sottolineato Maria Moneti, la letteratura fantascientifica ha subito un viraggio tale per cui

da letteratura di genere avveniristico-ottimistico (celebrante le meraviglie della tecnica e le quasi illimitate possibilità di conquista dell'uomo nell'universo) è sempre più diventata un genere apocalittico-catastrofista, spesso simile nelle strutture narrative e nelle descrizioni di universi totalitari alla letteratura distopica.¹²⁹

Il confronto con l'utopia in pieno Novecento si attua, di fatto, con la sua deriva negativa, le cui premesse sono state gettate dai sotto-generi satirici e polemici e troveranno piena espressione nelle distopie, vere regine nere della seconda metà del secolo. Pensare all'utopia è allora utopistico?

¹²⁹ Maria Moneti, *Sul rapporto utopia-distopia*, in Arrigo Colombo (a cura di), *Utopia e distopia*, cit., p. 336.

II Capitolo. Dalla finzione al suo fraintendimento.

2. 1. L'utopia come genere letterario.

2. 1. 1. La finzione dell'utopia.

Quale fosse lo statuto dell'utopia in pieno Novecento Calvino se lo chiese nelle pagine di suo testo intitolato *Quale utopia?*, che aprì, sull'«Almanacco Bompiani 1974», una riflessione sul tema *Utopia rivisitata*, cui diedero contributo numerosi studiosi afferenti ad ambiti distinti. Il carattere 'proemiale' dello scritto calviniano ne fece quasi un'introduzione alla raccolta:

Proprio adesso si rivisita l'utopia. Ma perché? Con quale spirito? Non già come i disegni di Leonardo, macchine fantastiche che iniziano la genealogia delle macchine inventabili e costruibili, ma all'opposto per la loro radice irriducibile a ogni compromesso con l'oggi o col probabile domani, macchine logico-fantastiche autonome. Una delle tante fughe in avanti, ma che sa di non essere altro? O, peggio, un alibi intellettuale, un rifugio d'anime belle? I diagnostici della cattiva coscienza non mancano tra noi, e non mancheranno di dare il responso. Io qui tento solo di ricostruire un diario dei miei rapporti (soprattutto privati) con l'utopia, nei loro alti e bassi. La macchina logico-fantastica autonoma mi sta a cuore in quanto (e se) serve a qualcosa d'insostituibile: ad allargare la sfera di ciò che possiamo rappresentarci, a introdurre nella limitatezza delle nostre scelte lo «scarto assoluto» d'un mondo pensato in tutti i suoi dettagli secondo altri valori e altri rapporti. Insomma come città che non potrà essere fondata da noi ma fondare se stessa dentro di noi, costruirsi pezzo per pezzo nella nostra capacità di immaginarla, di pensarla fino in fondo, città che pretende d'abitare noi, non d'essere abitata, e così fare di noi i possibili abitanti d'una terza città, diversa dall'utopia e diversa da tutte le città bene o male abitabili oggi, nata dall'urto tra i nuovi condizionamenti interiori ed esteriori. Il lato dell'utopia che ha più cose da dirci è dunque quello che volta le spalle alla realizzabilità.¹

Poche pagine prima, Calvino aveva anche affermato che

...viene pure il momento in cui ci si può chiedere se quel passo avanti verso la scientificità non abbia avuto un suo passivo, cioè se con gli scenari di carta dell'utopia non sia andato perso qualcosa d'insostituibile. Il fine, il mondo rigenerato era pensato – anzi: visto – dall'utopia nelle sue risultanze esteriori: una città, una convivenza, un insieme di comportamenti, mentre dalla teorizzazione scientifica verrà pensato – anzi: detto – attraverso i termini del discorso filosofico,

¹ Italo Calvino, *Quale utopia?*, in Rita Cirio e Pietro Favari (a cura di), *op. cit.*, pp. 312.

astratti e di più incerta verifica. Insomma, il materialismo dei visionari è sempre più corposo di quello dei filosofi.²

In queste righe Calvino semina definizioni e prende posizione all'interno del dibattito sull'utopia letteraria; le parole-chiave del suo intervento toccano tutti i temi più importanti, isolandoli e sottolineandoli. Intanto definisce «di carta» gli scenari dell'utopia, veri palcoscenici in cui i visionari, prima è più ancora dei filosofi, hanno messo in scena mondi altri aventi il pregio dell'inconcepibilità e dell'irriducibilità «a ogni compromesso con l'oggi e col domani»; l'utopia, per Calvino, è dunque finzione narrativa e descrittiva in cui si attualizza l'immagine di un altrove non appartenente alle coordinate note, geografiche o storiche o politiche o etiche o estetiche che siano.

Questa interpretazione dell'utopia rappresentava una scelta solista di Calvino o collimava con gli esiti del dibattito coevo sullo statuto del genere letterario, per lo meno in Europa? Motiviamo la risposta a questa domanda retorica.

Al pari di Calvino, la maggior parte degli studiosi, nel distinguere utopismo da utopia, si è soffermata sull'aspetto finzionale. Secondo Suvin « per lo meno nell'ambito della critica e della teoria letteraria, si è venuta accettando la premessa che l'utopia è, innanzitutto, un genere letterario o finzione »³. Il contesto storico è il medesimo di quello calviniano, in cui l'inconoscibilità del mondo caotico, frammentato e discreto si è sostituita alla compattezza di quello conosciuto fino a poco prima.

Tra gli strumenti adatti alla decodifica del reale, la forma letteraria venne considerata la più idonea a trasferire in una dimensione descrittiva i principi astratti oggetto di riflessione, ovvero promuovere la «trasposizione di un problema morale e sociale in una forma figurata che si ritiene utile a chiarirlo, trasposizione che presuppone un racconto anche implicito o solo abbozzato e che si sviluppa in quadri descrittivi»⁴.

Il passaggio dal modo utopico al genere letterario *utopia* richiede che dalla riflessione sui possibili laterali (la terminologia è quella di Ruyer) si passi alla rappresentazione di un «monde spécifique en dehors de l'espace et du temps, hors de la géographie et de l'histoire»⁵, ossia del non-luogo dell'utopia, seguendo dei percorsi che si snodano solitamente attraverso sezioni descrittive e cornici finzionali che conferiscono forma narrativa alla speculazione astratta.

Il genere, si sa, è antico, e, fatto più unico che raro, ha una vera e propria data di nascita: il 1516, anno della pubblicazione dell'*Utopia* di Thomas More. Questo particolare non è

² *Ivi*, p. 310.

³ Darko Suvin, *La metamorfosi della fantascienza*, cit., p. 65.

⁴ Alberto Petrucciani, *op. cit.*, p. 35.

⁵ Raymond Trousson, *Voyages aux pays de Nulle part*, cit., p. 14.

di poco conto, dato che l'incertezza con cui si è cercato di definire alcuni parametri in maniera incontrovertibile si è spesso tramutata nel ricorso al testo-archetipo come unico garante dell'uniformità del genere, con un'operazione semplicistica volta ad annullare la portata storica e soprattutto complessiva – data dall'esistenza di un *corpus* – propria di un genere letterario⁶. Obiezioni a una simile operazione sono già state sollevate⁷; anche per questo non vi ritorneremo poi.

Numerosi critici si sono cimentati nella costruzione di un *corpus* di opere ascrivibili al genere *utopia letteraria*. In tutti, le difficoltà sono state riscontrate in fase di selezione ed esclusione, più che d'inclusione; tutti hanno cioè avuto la necessità di circoscrivere il loro *corpus* nel tentativo di appoggiarsi a categorie meno labili e più caratterizzate e poter maneggiare, dal punto di vista pratico della ricerca, un numero di testi cospicuo ma non sterminato. I modi e le formule per definire il genere letterario abbondano, e non tutte concordano tra loro.

Non è intenzione di questo lavoro ripercorrere le fasi di un dibattito pluridecennale che Cioranescu, già nel 1972, valutava ampiamente esauritosi: «Si l'utopie est un genre littéraire, on doit pouvoir identifier sa tonique, ses procédés, ses intentions: chose qui d'ailleurs a été faite, et bien faite»⁸; tuttavia, esiste un mondo della critica anche dopo Cioranescu.

In particolare, gli anni '80 del Novecento e quelli intorno al nuovo millennio, anche se non fanno il paio con la grande stagione dell'utopia – coincisa con le agitazioni del Maggio parigino, nel '68 – sono stati ricchi di riflessioni al riguardo; i primi grazie al fatto di situarsi a ridosso dell'esperienza sessantottesca e costituire così per i critici un punto d'osservazione privilegiato, conferito loro dalla prospettiva storica e da loro guadagnato ponendosi, quali nani, sulle spalle di giganti come Cioranescu; i secondi hanno spinto la critica letteraria sulla scia delle grandi discussioni attorno alla data-soglia

⁶ Come ricorda Antoine Compagnon, «Le genre s'offre comme le principe le plus évident d'une généralisation, entre les œuvres individuelles et les universaux de la littérature» (Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 185), mentre per Todorov rappresenta «un contrat établi entre auteur et lecteur, décidant, précisément, du mode de lecture à suivre» (Tzvetan Todorov, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978, p. 27).

⁷ A proposito dell'affermazione dello studioso d'utopia Frank E. Manuel, secondo cui l'Utopia di Moro è l'unico testo che «is *ex definitione* a utopia» (Frank E. Manuel e P. Fritz Manuel (a cura di), *op. cit.*, p. 69), così si esprime Alberto Petrucciani: «Una singola opera può istituire delle convenzioni sulla base delle quali contemporaneamente funziona, ma è molto dubbio che ciò equivalga alla costituzione di un genere letterario. [...] Tutte le componenti dell'opera moreana ritornano nella posteriore tradizione, eppure nessun altro testo rispecchia la sua particolarissima disposizione; sembra che soltanto con le successive ristrutturazioni l'utopia acquisti la propria consistenza di genere letterario. Il richiamo all'unica utopia per definizione è quindi storicamente insufficiente e letterariamente sviante» (Id., *op. cit.*, pp. 21-22).

⁸ Alexandre Cioranescu, *op. cit.*, p. 18.

dell'anno Duemila, in cui si è partecipato all'insorgere di forme rinnovate di millenarismo. Queste coincidenze storico-culturali hanno innescato un processo classificatorio che nei suoi risultati più apprezzabili, quando i testi non sono stati eccessivamente vivisezionati né artificiosamente stravolti, ha permesso di isolare alcune funzioni-guida ed escluderne altre in quanto appartenenti a strategie narrative – e generi – sostanzialmente diversi.

Fra le tante definizioni sintetiche in grado di cogliere in maniera essenziale i tratti di un'utopia letteraria, quella di Petrucciani mi sembra una delle più felici: *finzione* e *persuasione*, recita la sua formula:

Il genere è definito *retoricamente*, come discorso che adotta una strutturazione di nuclei tematico-formali (la descrizione come discorso *fictional* e rappresentazione di vita quotidiana, l'argomentazione come discorso quasi-logico e dimostrazione di verità e giustizia) in funzione di un senso concepito come *efficacia*.⁹

L'accento posto sulla persuasione risponde all'impostazione specifica di Petrucciani, che si occupa in particolare degli aspetti retorici dell'utopia letteraria. Egli indica, come obiettivo retorico dell'utopia classica, l'efficacia di persuasione esercitato dall'autore sul lettore in merito alla plausibilità o auspicabilità di un mondo desiderabile¹⁰.

Il secondo elemento messo in luce da Petrucciani nel definire l'utopia – la finzione narrativa – è invece parte integrante del dibattito degli ultimi decenni. Scrive Baczkó:

Fin dalle origini l'utopia intrattiene legami nascosti col ludico e col fantastico. Ne è testimonianza, in particolar modo, il testo di More, racconto di un viaggio immaginario e della scoperta di una terra sconosciuta, gioco intellettuale ed erudito. Noi abbiamo smarrito gran parte della sua dimensione ludica.¹¹

⁹ Alberto Petrucciani, *op. cit.*, p. 39.

¹⁰ Anche se ciò esula dalle finalità di questo lavoro, si segnala come proprio lo studio sull'intenzionalità del testo potrebbe essere un valido ausilio alla distinzione e classificazione delle varie forme di letteratura utopica, e dispiace che Petrucciani non vi si sia soffermato. Se infatti all'utopia come 'buon luogo' (eutopia) corrisponde la *persuasione*, in quanto lo stato o la città ideale sono migliori di quelli esistenti, per analogia si potrebbe supporre che l'utopia come 'cattivo luogo' (distopia), ottenuta attraverso l'aspirazione dei provvedimenti eu-topici, assuma i toni della *dissuasione*, presentando un altrove assiologicamente negativo, mentre l'utopia satirica – o parodia utopica – prendendosi gioco delle descrizioni di cui si servono gli utopisti, avrebbe nella *demistificazione* la sua marca fondamentale; l'antiutopia o satira dell'utopia, che invece di motteggiare la lettera dell'utopia ne contesta le premesse logiche, si porrebbe nei suoi confronti come *denuncia*. L'utopia come 'non luogo', infine, ovvero l'utopia nel suo significato, primigenio, di ou-topia, parte da una critica del presente per poi proporre un altrove finzionale straniante, in grado di innescare un processo di conoscenza e di osservazione in contrasto coi parametri abituali con cui si organizza il rapporto col mondo; la sua finalità retorica sembrerebbe consistere in un *positivo smarrimento*.

¹¹ Bronisław Baczkó, *Finzioni storiche e congetture utopiche*, in Bruno Bongiovanni e Gian Mario Bravo (a cura di), *op. cit.*, tr. it. di Gianfranco Ragone, p. 20.

«Il pensiero utopico è immaginativo, ha le sue radici nella letteratura»¹², dice Frye, cui fa eco Suvin, che difende la natura eminentemente letteraria e finzionale dell'utopia: «l'utopia letteraria – e ogni descrizione di un'utopia è letteraria – è un procedimento euristico per la perfettibilità, un'entità epistemologica e non ontologica»¹³.

Non dissimile il parere di Eco:

L'utopia può *immaginare* che il mondo possibile narrato sia parallelo al nostro, esista da qualche parte benché ci sia normalmente inaccessibile. É questa la forma che assume normalmente il racconto utopico. [...] Di solito costituisce il modello di come *dovrebbe essere* il mondo.¹⁴

Ancora più preciso Baczko: «l'utopia non è soltanto immaginata e pensata: essa diviene intelligibile e comunicabile attraverso *un discorso* in cui si effettua la riunione e l'integrazione delle idee-immagini a un linguaggio»¹⁵. Anche Paul Ricœur considera l'*imagination* come la vera funzione utopica:

Je résumerais donc ainsi ma problématique: n'est-ce pas la fonction excentrique de l'imagination (la possibilité du "nulle part") qui implique tous les paradoxes de l'utopie? En outre, cette excentricité de l'imagination utopique n'est-elle pas le remède à la pathologie de la pensée idéologique, qui se trouve précisément aveugle et étroite en raison de son incapacité à concevoir un "nulle part".¹⁶

La finzione narrativa si esercita normalmente per due ragioni: motivare il contatto tra il mondo della *topia* e quello dell'utopia (viaggio, sogno, visione) e rappresentare lo stato sociale perfetto come se fosse esistente. Costituisce, in ogni caso, azione cosciente: l'utopia è letteratura. L'utopista settecentesco francese Louis-Sébastien Mercier, l'autore della prima ucronia e appassionato di neologismi, coniò, per distinguere il procedimento della scrittura utopica da quello della favola o del racconto escatologico, il verbo «*fictionner*»¹⁷, indicante l'elaborazione di un'idea filosofica o sociale le cui risultanze sono immaginate e descritte in atto, come se fossero presenti. Né profezia né evasione, dunque: l'utopia è un 'come se'¹⁸. La preferenza accordata in fase d'analisi all'elemento

¹² Northrop Frye, *Varietà delle utopie letterarie*, cit., p. 116.

¹³ Darko Suvin, *La metamorfosi della fantascienza*, cit., p. 71.

¹⁴ Umberto Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, cit., p. 175.

¹⁵ Bronislaw Baczko, *L'utopia. Immaginazione sociale*, cit., p. 24.

¹⁶ Paul Ricœur, *L'idéologie et l'utopie*, Éditions du Seuil, Paris 1997, p. 38.

¹⁷ Louis-Sébastien Mercier, *Néologie*, Paris 1801, p. 266, citato in: Alberto Petrucciani, *op. cit.*, pp. 35-36; Bronislaw Baczko, *L'utopia. Immaginazione sociale*, cit., p. 33; Emile Lehouck, *Fourier aujourd'hui*, éditions Denoël, Paris 1966, p. 251.

¹⁸ Sull'utopia come 'letteratura del congiuntivo' cfr. Michael Hlquist, *How to Play Utopia*, in Jacques Ehrmann (a cura di), *Game, Play, Literature*, Boston 1971, p. 112 e Claude Gilbert Dubois, *Une architecture fictionnelle*, «Revue de sciences humaines», XXXIX (1974), n. 155, pp. 449-471.

finzionale dipende sicuramente dai gusti di un'epoca digiuna di retorica più che di *fictio*, ma non solo. Mettere in evidenza lo statuto letterario dei testi utopici serve anche a difenderli da un pregiudizio diffuso.

Una delle critiche più frequenti che venne, e viene, mossa agli scrittori di utopie riguarda l'inattuabilità delle proposte fatte, lette come prontuari per l'edificazione di una società felice e, in quanto tali, generalmente inapplicabili (né desiderabili, come si vedrà in seguito). I sostenitori di questa posizione trascurano il fatto che il valore di un'utopia (e dell'utopia) non si misura sull'effettiva possibilità di trasposizione da un piano fittizio a uno reale, bensì sulla capacità contestatrice e sulla forza di rottura delle immagini adoperate. Afferma Quarta: «porre la *realizzabilità* come criterio unico e fondamentale per giudicare della validità di una teoria significa fare confusione di piani, significa cioè applicare giudizi pratici a valori o categorie teoriche»¹⁹. Suvin fornisce un breve elenco di studiosi che condividono la sua lettura critica dell'utopia, cui fa seguire il rammarico poiché «le voci di questi e, probabilmente, di altri precursori, non sono state ascoltate»²⁰. Secondo Frye «L'utopia è un mito *speculativo*, è fatta per contenere e fornire un'immagine della propria idea di società, non è una teoria per collegare i fatti sociali. [...] La vita imita la letteratura fino a un certo punto, ma non fino a *tal* punto»²¹, e per Émile Cioran «Les seules utopies lisibles sont les fausses»²². Secondo Manuela Dini «ogni costruzione utopica è infatti, innanzitutto, un prodotto del pensiero, una dimensione della mente che necessariamente di scontra con la realtà dei fenomeni e dei fatti, in alternativa alla quale è pensata»²³, mentre per Luigi Firpo l'utopista è «un riformatore così profondamente consapevole del carattere prematuro, avveniristico, extratemporale del suo progetto, che [...] si induce perciò a escogitare una forma diversa di comunicazione e di proposta»²⁴. Una delle similitudini di cui ci si è serviti per tratteggiare il profilo dell'utopista e il suo metodo di lavoro ha avuto come secondo membro di paragone lo scienziato.

Il parallelo può aiutare a far chiarezza.

Il processo di costruzione dell'altrove ideale da parte degli utopisti presenta cospicui punti di contatto con quello dello scienziato. Entrambi si servono dell'astrazione, partono dall'osservazione del reale per poi proporre un'ipotesi di realtà alternativa, fondata sul calcolo e sulla simmetria formale; entrambi costruiscono un modello anti-

¹⁹ Cosimo Quarta, *Paradigma, ideale, utopia: tre concetti a confronto*, in Arrigo Colombo (a cura di), *Utopia e distopia*, cit., p. 177.

²⁰ Darko Suvin, *La metamorfosi della fantascienza*, cit., p. 81. L'elenco di Suvin occupa la Nota n. 14.

²¹ Northrop Frye, *Varietà delle utopie letterarie*, cit., p. 110.

²² Émile Michel Cioran, *Histoire et utopie*, Gallimard, Paris 1960, p. 107.

²³ Manuela Dini, *L'utopia e i mondi possibili*, in Id., *Calvino critico*, Transeuropa, Ancona 1999, p. 132.

²⁴ Luigi Firpo, *Appunti sui caratteri dell'utopismo*, in Nicola Matteucci (a cura di), *L'utopia e le sue forme*, il Mulino, Bologna 1982, p. 14.

entropico che produca ordine e rifiuti la dispersione, anche se, come giustamente puntualizza Maria Moneti, «si usa la parola ‘modello’ in modo equivoco, giacché nell’utopia si tratta di un modello in senso assiologico e non in senso epistemologico»²⁵.

Sull’argomento tornerà, anni dopo: «La riflessione recente sui paradigmi del pensiero scientifico ha mostrato quanto immaginazione e fantasia siano alla base delle grandi rivoluzioni che segnano le svolte epistemologiche della scienza»²⁶.

Il valore di un simile parallelo è verificato dai punti di contatto fra i due procedimenti ma, forse anche più, dalla sostanziale differenza che determina l’appartenenza a una disciplina ma non all’altra. L’analogia infatti si ferma qui, poiché all’utopista è negata la terza tappa del processo, tappa invece obbligata per lo scienziato: la verifica fattuale del modello proposto, ovvero la ricerca di conferma extratestuale. Il senso profondo dell’utopia non è operativo ma speculativo²⁷, l’utopia è sulla carta, suggerisce (e rappresenta) un modo nuovo di guardare il mondo, non indica dei correttivi pratici da applicarvi. Questo errore deriva dal mancato riconoscimento della natura finzionale del testo di cui si inizi la lettura, scambiato per una serie di proposte di cui testare l’efficacia su un piano extratestuale. Il patto narrativo è in realtà tradito, e il testo si dispone alla propria mis-interpretazione: la *gaffe* è indubbiamente pragmatica²⁸.

In questo la storia dell’utopia letteraria è veramente una storia ricca di fraintendimenti, a dispetto della certezza con cui possiamo risalire alla data precisa della creazione del neologismo.

2. 1. 2. L’enigma utopico nell’archetipo-More. La questione terminologica

Il termine utopia è uno dei pochi ai quali si può attribuire una data di nascita precisa; era il dicembre del 1516 quando comparve per la prima volta nel titolo dell’opera di Thomas More edita in latino ad Amsterdam: *De optimo republicae statu deque nova insula Utopia libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus*²⁹. Tra Umanesimo e Rinascimento la nuova visione – laica – dell’uomo e della sua dimensione terrena, il ridimensionamento dell’egemonia ecclesiastica, la diffusione di un atteggiamento razionalistico, il fiorire della nuova civiltà urbana e l’impulso all’avventura e alla scoperta

²⁵ Maria Moneti, *Sul rapporto utopia-distopia*, cit., p. 325.

²⁶ Ead., *Utopia e Scienza*, in Bruno Bongiovanni e Gian Mario Bravo (a cura di), *op. cit.*, p. 93.

²⁷ Rimanendo alla metafora della scienza, si ricordi che la funzione esclusivamente speculativa di alcuni costrutti come il gas ideale appartiene anche al *modus operandi* dello scienziato, che si serve di modelli concettuali elaborati per semplicità di calcolo e di ragionamento ma è conscio del carattere fittizio, e solo strumentale, di simili operazioni.

²⁸ Lo stesso tipo di gaffe pragmatica ha coinvolto l’opera di Fourier, condizionandone a lungo la ricezione.

²⁹ Libretto aureo, non meno salutare che piacevole, sullo stato ottimo e sull’isola di Utopia.

dato dai viaggi esplorativi in terre remote costituiscono il terreno fertile sul quale l'utopia può affondare le sue radici³⁰.

L'opera di More si articola in due libri scritti sotto forma di dialogo, e che hanno come protagonisti tre personaggi: lo stesso More, Pieter Gilles (discepolo di Erasmo da Rotterdam) e Raffaele Itlodeo, erudito portoghese 'gran parlatore' (il composto greco ha questo significato), il quale, mosso dal desiderio di conoscere il mondo, si mette al seguito di Amerigo Vespucci nelle ultime tre delle sue *Quattuor navigationes* fino a toccare le coste dell'isola di *Utopia*, della quale conosce gli ordinamenti politici e dalla quale fa ritorno per testimoniare il grado di perfezione sociale raggiunto.

Nel primo libro – attraverso il confronto, spesso ironico, con le istituzioni utopiane, si compie un'analisi spietata dei mali dell'Inghilterra all'inizio del XVI secolo: la nobiltà esosa e arrogante, le inutili guerre di prestigio, l'abbondanza di accattoni, vagabondi, parassiti, contadini privati della loro terra dallo spazio preso dall'allevamento intensivo delle pecore, più redditizio a seguito dell'espansione del mercato della lana («le nostre pecore cominciano a essere così voraci e indomabili da mangiare financo gli uomini»³¹).

Nel secondo libro More descrive l'isola artificiale di Utopia come modello di stato perfetto. Utopia consta di 54 città identiche tra loro dal punto di vista architettonico, cosicché chi ne ha visitato una può dire di averle visitate tutte; difatti More descrive solo la capitale, Amauroto. Gli abitanti lavorano tutti, uomini e donne, nell'artigianato e nell'agricoltura, e possono permettersi di lavorare sei ore giornaliere e cambiare attività di frequente, attraverso una rotazione stabilita che impedisce qualsiasi disparità di trattamento. Il possesso individuale è negato, tutto è gestito dallo stato e non esiste la disuguaglianza; l'ozio e il parassitismo sono repressi e non c'è posto né per il lusso né per il superfluo: tutti posseggono un solo vestito che viene cambiato ogni 2 anni e oro e argento sono disprezzati. La scienza è apprezzata in quanto potente strumento per il progresso sociale. More, guidato dalla convinzione che l'uomo sia naturalmente buono e che la ragione sia la sua facoltà principale, descrive un regno di perfetta felicità.

Il neologismo 'utopia' è invenzione di More, il quale, da fine umanista quale fu, coniò il termine *ex novo* rifacendosi al greco.

³⁰ Si ricordi che utopia come genere letterario non coincide con utopismo, che si sviluppa «come costante storica fin dall'antichità, sia pure come progetto popolare implicito espresso nelle forme del mito (edenico o aureo, escatologico, geografico), generandosi da una condizione popolare di sfruttamento, d'espropriazione (dall'economia, dalla politica, dalla cultura), d'ingiustizia. Di qui l'aspirazione latente ma perenne alla giustizia; quindi la tensione permanente per una «città» giusta, la sua progettazione» (Giuseppe Schiavone, *Sulla dinamica del progetto utopico*, in Arrigo Colombo (a cura di), *Utopia e distopia*, cit., p. 204).

³¹ Thomas More, *Utopia*, traduzione a cura di Tommaso Fiore, Laterza, Bari 2000, p. 24.

Il prefisso *u-* rappresenta la contrazione della particella negativa *ou-*, utilizzata convenzionalmente per invertire o annullare il significato dei sostantivi cui viene anteposta: *utopia* significa ‘non-luogo’, ‘luogo che non c’è’ o, per estensione, ‘luogo immaginario’. Questa interpretazione è stata avallata – se ce ne fosse stato bisogno – dalla corrispondenza epistolare che More intrattenne con l’amico Erasmo da Rotterdam, all’interno della quale, in un discorso tenuto dai due umanisti nella lingua europea comunemente condivisa tra gli esponenti del mondo politico, culturale e filosofico del tempo, il latino, More fa riferimento alla propria opera appellandola *Nusquama nostra*, a conferma dell’assunto iniziale. C’è però un aspetto morfologico che complica il ragionamento fatto: nella lingua greca classica, il prefisso *ou-* è prefisso verbale, mai attestato in associazione alla forma nominale, dato che, per i sostantivi come *τοπος*, il consueto modo di formazione consiste nell’anteporre loro l’ α privativo. Il composto *moreano* è un vero e proprio *monstrum* linguistico.

Sembra poco plausibile che More abbia commesso un errore così grossolano per ignoranza e distrazione; oltre tutto, la sua *Utopia* contiene toponimi come *ἄκορη* (terra senza terra) o *ἄνιδρος* (fiume senz’acqua) che seguono il metodo di formazione regolare dei sostantivi derivati e testimoniano la conoscenza della norma da parte di More, che avrebbe potuto risolvere l’ *ou-τοπος* semplicemente nell’ α -*τοπος*³². La scelta è dunque consapevole, e occorre ricavarne le motivazioni.

La quasi totalità degli studiosi concorda nel vedere nella scelta di un termine equivoco da parte di More la volontà di coniare un termine polisemico col quale modulare la propria scrittura e duplicare l’orizzonte d’attesa dei lettori. Non si è mai trattato di considerazioni arbitrarie poiché lo stesso testo di More contiene – nel paratesto, quindi non come elemento diegetico del testo ma proprio come istruzione di lettura a margine di esso – un brano che ha permesso di far luce sulla questione.

La prima edizione dell’*Utopia* ospitava, sul retro del secondo foglio, un brano poetico di sei senari giambici – *hexastichon* – a firma di un certo Anemolio poeta laureato, dietro cui si celava lo stesso More o l’amico, e co-protagonista di *Utopia*, Pieter Gilles. Ciò non fa differenza: il breve componimento spiegava lo slittamento terminologico dall’*ou-topia* all’*eu-topia* con quello concettuale tra un luogo sconosciuto in quanto isolato e la perfetta Repubblica di Platone con la quale rivalessa in virtù. Il prefisso *eu-* è infatti prefisso positivo, e agisce, come nel termine Vangelo (*ευ-αγγελιον*, buona novella) per assegnare sfumatura migliorativa al sostantivo con cui entra in contatto nella creazione del composto.

³² I termini *ατοπια* e *ατοπος*, fra l’altro, sono usati da Platone, anche nella Repubblica (VII, v. 515).

Utopia non sarebbe non-luogo, non solo quello, ma anche ‘buon luogo’, luogo felice e perfetto: «Thomas More forged the word to designate a country that does not exist (Utopia) and suggest a country that would deserve full approval (Eu-topia)»³³. L’oscillazione semantica si poggiò da subito sul contenuto dell’opera di More, che descrive uno stato migliore, e non stupisce che la prima edizione italiana dell’opera dell’uomo politico inglese – tradotta da Ortensio Lando e stampata a Venezia nel 1548 da quell’Anton Francesco Doni che darà alle stampe, quattro anni dopo, il suo *I mondi celesti, terrestri ed infernali*, primo tentativo di scrittura utopica in ambito italiano³⁴ – faccia propria la seconda opzione addirittura già nel titolo, divenuto *La repubblica nuovamente ritrovata del governo dell’isola di Eutopia*³⁵. La questione non è capziosa, né peregrina, e, secondo Cosimo Quarta, «non solo la parola da lui coniata, ma l’opera stessa nel suo insieme appare, se ci si ferma ad una prima lettura, carica di ambiguità»³⁶.

Perché More a margine del testo spiega l’eu-topia ma chiama il suo *aureus libellus* – e la società che vi rappresenta – utopia? È probabile, anzi, oramai certo che fosse nelle intenzioni di Moro creare un termine nuovo dotato di due significati fondamentali, compresenti ma non coincidenti, avvalendosi dell’omofonia, e dell’ambiguità, della pronuncia inglese del termine *Utopia*, identica nelle due forme di *ou-topia* ed *eu-topia*. I due sensi sono inseparabili.

³³ Bertrand de Jouvenel, *Utopia for practical purposes*, in Frank E. Manuel e Fritzie P. Manuel, *op. cit.*, p. 219.

³⁴ In ciò non si concorda con Frye, ad esempio, né con alcuni suoi epigoni, che inscrivono la *Commedia* dantesca, al pari della *Civitas Dei* di Agostino, tra gli antesignani del genere quale forma di *factio* utopica. È innegabile che il capolavoro di Dante presenti elementi comuni alla letteratura utopica – la visione di un altrove, l’intento etico e politico, il succedersi di quadri descrittivi, alcune strutture para-sociali (l’ordinamento dei dannati) in dipendenza di una classificazione pregressa, l’intenzione critica verso il proprio tempo e il valore fondativo de «mito del *τελος*», secondo le parole di Frye – ma ciò non è condizione sufficiente. Premesso che un eccellente critico come Frye potrebbe estrapolare e riuscire a motivare qualsiasi considerazione dalla lettura di un’opera densa e sfaccettata come quella del Poeta, e che la funzione della critica è anche quella di liberare un testo dalle strettoie che una lettura superficiale o non specialistica lo costringono a imboccare, è altrettanto vero che la posizione di Frye viola due tra le *contraintes* che questo lavoro si è impegnato a rispettare nell’attribuzione della qualifica utopica a un testo piuttosto che a un altro: la dimensione esclusivamente umana della ricerca della felicità e il persistere dell’opera-archetipo di More nell’elaborazione di alcuni parametri di genere. Per tutto il Medioevo non si può parlare di utopie in senso proprio. L’aspettativa e la speranza di giustizia si risolvono nella proiezione in un mondo ultraterreno, per cui il sentimento religioso esclude l’immagine di una città perfetta in terra. Detto questo, la Divina Commedia potrebbe essere a buon titolo l’archetipo universale per eccellenza, al pari dell’Iliade, dell’Odissea e di pochissimi altri testi nella storia della letteratura mondiale. Ma sarebbe un altro discorso, e ad altra sede lo si rimanda (cfr. Northrop Frye, *Varietà delle utopie letterarie*, cit., p. 119).

³⁵ Per un approfondimento si rinvia a Luigi Firpo, *Introduzione* alla sua tr. it. di Thomas More, *Utopia*, Guida, Napoli 1979, p. 40.

³⁶ Cosimo Quarta, *Paradigma, ideale, utopia: tre concetti a confronto*, cit., p. 190.

Il procedimento è cosciente e mira a condensare il carattere irreali, fittizio (e finzionale, letterario³⁷) del modello creato (vale anche per il genere) con l'aspirazione alla felicità che la proposta sottolinea. Sono questi i parametri fondamentali ai quali ci si atterrà per determinare l'inclusione di alcune opere nel genere utopia.

2. 1. 3. Una storia bipartita.

Quando si parla di utopia classica si fa riferimento a un progetto etico-politico, fondato su principi razionali, descritto nel suo essere in atto tramite la costruzione di un altrove finzionale. Almeno fino al 1850 si individuano solitamente due linee di tematiche, fondate sul rinvenimento di due strategie narrative che hanno contribuito al consolidamento del genere letterario.

Da un lato c'è chi predilige la linea Moro-Cristianesimo, basata sulle virtù naturali e interessata alle strutture legali della società; dall'altro vi sono i sostenitori della linea Bacone-Marx, che ha legato la felicità – scopo assoluto di qualsiasi utopia – alla produttività tecnologica³⁸. Secondo Domenichelli «L'*Utopia* di More rispecchia in chiave settentrionale il sogno urbanistico dell'Italia rinascimentale», mentre nella *New Atlantis* di Bacon «era contenuto non tanto (certo, anche) il programma della *Royal Society*, ma l'intero nucleo di sviluppo delle “magnifiche sorti e progressive”: le chiavi del progresso con cui coincide il nostro destino»³⁹.

Sulla stessa linea Frye, secondo cui «il primo tipo di utopia è più vicino alla vera teoria sociale politica, il secondo sconfinava in ciò che ora si chiama fantascienza»⁴⁰.

³⁷ La competenza letteraria di More si evince dall'uso simultaneo e alternato di forme tradizionali come il dialogo conviviale e filosofico e quello satirico, le relazioni di viaggio e i viaggi immaginari e fantastici, sulla cui ripetitività e insignificanza More esercita il suo sarcasmo.

³⁸ Edita postuma nel 1627, la *New Atlantis* di Francis Bacon è un'utopia *sui generis*, in cui i segni di controllo sulla vita individuale degli uomini sono stati sostituiti da una sorta di culto della scienza. Nell'isola di Bemsalem si sperimentano la proprietà privata e il commercio, il possesso di oro e argento, e la famiglia è un'istituzione fondamentale: la distanza da More non è lieve. Bacone progetta un'utopia tecnologica: nella Casa di Salomone – prototipo dei moderni istituti di ricerca – si promuovono la sperimentazione scientifica e la conoscenza delle cause dei fenomeni, si inventano e creano mezzi e strumenti per il progresso degli uomini. Un lungo elenco comprende provvedimenti che vanno dal prolungamento della vita – che diverrà un *topos* di molte utopie – alla parziale restituzione della giovinezza, dalla cura di malattie incurabili alla modificazione dell'altezza, dalla fabbricazione di nuove specie all'accrescimento delle facoltà intellettuali. La speranza di Bacone era che la conoscenza della natura, e il dominio su essa, potesse migliorare la vita dell'uomo. *New Atlantis* è un'utopia perché rispetta tre dei suoi canoni fondamentali quali l'assoluta razionalità e perfezione della società prospettata, la collocazione in un non-luogo e la critica del presente come radice della narrazione-descrizione utopica.

³⁹ Mario Domenichelli, *L'utopia verso la sua negazione*, cit., p. 112.

⁴⁰ Northrop Frye, *Varietà delle utopie letterarie*, cit., p. 112.

Non tutti applicano le stesse cesure. Nella divaricazione dei modelli utopico-letterari, Trousson trascura il modello tecnologico in favore di quello cronologico:

Si saranno riconosciute, grosso modo indicate, due direzioni nelle quali doveva impegnarsi l'utopia: da un lato il mito geografico, tornato di moda nell'epoca delle grandi scoperte, di cui Tommaso Moro fornisce per lungo tempo il modello; dall'altro il mito temporale così come lo continuerà, laicizzandolo, Louis-Sébastien Mercier.⁴¹

Baczko sostiene che «nei secoli XVI-XVIII si sono imposti nel discorso utopistico due paradigmi classici. Il primo è quello dell'*utopia del viaggio immaginario*. [...] L'altro paradigma è quello dell'*utopia-progetto di legislazione ideale*»⁴².

Alcune strategie ricorrenti della tipologia di scrittura utopica nel corso dei secoli possono essere così riassunte: la *Laudatio urbis* di stampo umanistico, che fa discendere la città ideale dai trattati di urbanistica; il *topos* del viaggio; la presenza di una storia o leggenda spesso narrata da un Testimone; la forma dialogica come garanzia di dinamismo ed espediente letterario che evita, dato il mutare dei punti di vista, l'ossequioso rispetto di una coerenza assoluta; l'emanazione di una legislazione ideale come emanazione di un atto razionale; infine, l'uso di un *linguaggio utopico*, linguaggio in cui l'alterità del modello proposto si ottiene anche tramite la specificità del linguaggio adoperato⁴³.

Dopo il 1850 il modello dell'utopia isolata apparve usurato, pronto a essere sostituito da strategie narrative alternative. Le strategie testuali che prevalsero furono l'utopia come stato mondiale e l'antiutopia (poi distopia). Il primo trasformò l'utopia isolata in utopia diffusa, coincidente con l'intero pianeta, in dipendenza dai progressi della tecnica che renderebbero meno plausibile un altrove sconosciuto in seno al nostro mondo. Ma la ripetitività e la prevedibilità dell'impianto diegetico si sommarono allo scacco subito di fronte alla Storia dai sistemi reali fondati sui modelli fanta-razionali delle utopie classiche, e la sua fortuna è stata fortemente limitata nel tempo.

Il secondo, che svolge una critica 'interna' al genere, getta più che un velo di sospetto se non di deciso rifiuto verso qualsiasi sistema, anche letterario, che pretenda di legare il bene comune all'estrema razionalizzazione di ogni funzione umana o sociale. A partire dalla fine dell'Ottocento si assistette perciò alla fioritura di opere ascrivibili a due generi – o sottogeneri – che sviano dalle premesse della scrittura utopica: la fantascienza e la

⁴¹ Raymond Trousson, *La distopia e la sua storia*, cit., p. 20.

⁴² Bronislaw Baczko, *L'utopia. Immaginazione sociale*, cit., pp. 24-25.

⁴³ Su queste categorie cfr. un recente lavoro di Vittor Ivo Comparato, *Utopia*, il Mulino, Bologna 2005, specie il capitolo II, *Le forme della scrittura*, p. 45-61.

distopia. Solo la seconda nega *ex definitione* lo slittamento semantico da ou-topia come non-luogo a eu-topia come società felice, invalso a partire dall'*Utopia* di Moro, eppure anche la fantascienza tende a esprimersi come scenario e sceneggiatura della catastrofe, come abbiamo visto.

Nel Novecento sono le forme catastrofiche a imporsi come strategia narrativa e immaginario condiviso, per ragioni interne all'atto di scrittura e in dipendenza dalle vicende storiche che hanno condannato sia il modello moreano che quello baconiano, il primo venuto meno nelle sue premesse a causa del rifiuto del modello comunista – l'utopia come modello sociale –, il secondo – la produttività tecnologica come segreto della felicità – fallito col fallimento del modello americano. Scrisse Frye:

Nella letteratura dei paesi democratici, oggi notiamo che la satira utopica è in primo piano (per esempio *Il signore delle mosche* di William Golding), ma che c'è una specie di paralisi del pensiero e dell'immaginazione utopica. Ciò è difficilmente comprensibile, se non ci rendiamo conto che questo è il risultato del rifiuto del comunismo. Negli Stati Uniti in special modo, vi è un atteggiamento anti-utopico ostile a ogni determinato ideale sociale inteso come meta pianificata.⁴⁴

Il Novecento conosce più distopie che utopie, registra la loro incidenza e discute il blocco dell'immaginazione utopica positiva.

2. 2. Blocco dell'immaginazione utopica

2. 2. 1. La visione catastrofica delle distopie.

Come sappiamo ciascun secolo si è caratterizzato per la preferenza data a una forma di scrittura utopica piuttosto che a un'altra, in seguito a circostanze storiche ben determinate e a eventi epocali che hanno influenzato stile di vita e modo di pensare⁴⁵.

Le guerre mondiali, la nascita delle grandi dittature moderne, l'opposizione dei blocchi politici, i progressi di una tecnologia sempre più disumanizzata, assieme agli esperimenti

⁴⁴ Northrop Frye, *Varietà delle utopie letterarie*, cit., p. 114.

⁴⁵ In una recentissima pubblicazione di Raymond Trousson intitolata *Sciences, techniques et utopies. Du paradis à l'enfer*, (L'Harmattan, Paris 2003), lo studioso d'utopia sostiene che i quattro termini fondamentali che coprono nell'arco dei secoli le tipologie di scrittura utopica sono, in ordine cronologico, «utopie», «technotopie», «dystopie» ed «écotopie» (p. 208). Sulle prime due categorie ci siamo già soffermati, della terza iniziamo ora a occuparci. La quarta categoria è l'ultima nata e la meno conosciuta. Trousson deriva il nome dall'opera omonima di Ernest Callemberg, *Écotopie, reportage et notes personnelles de William Weston*, del 1978), in cui il progetto di società ideale si colora di tinte ecologistiche e ambientalistiche.

eugenetici e alla diffusione e ingerenza dei mezzi di comunicazione di massa, hanno posto il loro marchio sull'immaginazione letteraria novecentesca volta alla costruzione di modelli ideali iper-razionali, che ha perso il suo *appeal* a vantaggio della sua forma degenera. Nel Novecento il genere utopico subisce una metamorfosi che segna in profondità la sua storia: scompaiono progressivamente le utopie tradizionali e si affermano le distopie o utopie negative o cacotopie⁴⁶, che svolgono il compito di mostrare gli esiti disastrosi dell'applicazione fredda e meccanica dei presupposti dell'utopia.

Le vicende della prima metà del '900 sembrarono fornire agli scrittori l'applicazione di tutte le premesse poste dall'utopia classica. I sistemi totalitari⁴⁷, in particolare, dimostravano come il controllo di tutte le forme di vita sociale e privata non fosse solo il parto della fervida attività onirica degli utopisti, bensì la prefigurazione della tragedia ventura. Secondo Bruno Bongiovanni

La distopia, del resto, proprio perché, a differenza dell'utopia, nasce già ossessionata da un futuro che è la logica e pur angosciante estrinsecazione di tendenze ravvisabili nel presente, è in realtà, se così ci si può esprimere, una *discronia*, o anche una *cacocronia*, vale a dire il disegno di un tempo cattivo che, con nostra responsabilità, si approssima.⁴⁸

L'utopia non è più un progetto irrealizzabile bensì una realtà prossima ad attuarsi. L'errore imputato agli utopisti si tramuta in orrore: «il nocciolo filosofico, e non meramente polemico, della distopia è nel discorso sull'eutopia come forma di pensiero e di discorso»⁴⁹. Il problema che ci si pone ora non è più come permettere che le utopie si realizzino, ma piuttosto come evitarle: nel non-luogo divenuto cattivo-luogo della distopia trova spazio non più una proposta ottimista, ma un avvertimento. Per Vita

⁴⁶ 'Distopia' è un neologismo inventato da John Stuart Mill nel 1868, impostosi sul termine 'cacotopia', precedentemente coniato da Jeremy Bentham. I motivi potrebbero essere svariati. Suvin ne fornisce uno poetico: «la distopia amalgama utopia e disperazione: mantiene l'impulso utopico ma lo sottopone alla prova del pericolo disperato. Come nel *pharmakon* di Derrida, mostra il veleno ed offre il suo antidoto» (in Gianni Maniscalco Basile e Darko Suvin (a cura di), *Nuovissime mappe dell'Inferno. Distopia oggi*, Monolite Editrice, Roma 2004, p. 12).

⁴⁷ Si ricorda brevemente che un sistema totalitario comporta un partito unico di massa guidato da un capo che accentra nelle sue mani un potere assoluto (economico, militare, giudiziario), diffonde il culto della sua persona, concepisce un sistema di terrore fisico e psichico realizzato dal partito e dalla polizia e detiene il monopolio dei mass media (stampa, radio, cinema, televisione). Il partito unico elabora la dottrina, ovvero un'ideologia che viene diffusa in modo capillare. Tutti questi elementi sono presenti, ad esempio, in *1984*, di George Orwell, la distopia più conosciuta e apprezzata assieme a *Noi* del sovietico Zamjatin e *Brave New World* di Aldous Huxley. Nel caso di Orwell, sarebbe interessante poter verificare quanto le soluzioni narrative e descrittive del suo romanzo abbiano influito sulla costruzione semantica del concetto di totalitarismo a partire dagli anni '50.

⁴⁸ Bruno Bongiovanni, *La duplice carriera di un concetto*, cit., p. 208.

⁴⁹ Alberto Petrucciani, *op. cit.*, p. 26.

Fortunati «Il bersaglio diventa allora l'*utopia come operazione totalizzante*, un'utopia che crea universi totalitari, che tende al consolidamento dell'omogeneo, del tipo, della ripetizione e dell'ortodossia»⁵⁰.

L'epilogo della distopia è sempre infelice, i romanzi che la caratterizzano non conoscono *happy end*. Quando Domenichelli precisa che l'antiutopia è «il rovesciamento, satiricamente operato, dell'utopia»⁵¹, intendendo il termine satira nell'accezione in cui Frye precisa la sua anatomia, aggiunge un ulteriore elemento che riteniamo discriminante nel distinguere anti- e dis- topia.

La distopia non si serve di strategie satiriche, su cui si fonda invece l'antiutopia; il tono della sua rappresentazione è invece serio, terribilmente serio e l'atmosfera del testo, come l'impianto diegetico, non concedono nulla a nessun tipo di comicità, neppure maligna, neppure *sub specie humoris atri*. Nota Petrucciani

(La distopia) è ben diversa cosa dall'*utopia satirica* e dalla *satira dell'utopia*, così come dalla *science fiction* che pure vi ha largamente attinto. È interessante notare che la distopia conserva parte della struttura narrativa dell'utopia positiva, modificandola ai propri fini.⁵²

Sulla stessa linea, anche Gianni Maniscalco Basile e Darko Suvin, secondo i quali «il termine 'anti-utopia' dovrebbe essere riservato a uno specifico sottogenere destinato a metterci in allarme contro le utopie e non (come in molte distopie) contro lo *status quo*»⁵³.

Nell'istituzione di queste differenze, a ragioni testuali se ne affiancano altre storiche e storiografiche, forse anche arbitrarie: distopie sono normalmente considerate le contro-utopie non satiriche del XX secolo, in particolare quelle inglesi⁵⁴, accomunate da alcuni fattori invarianti come l'esperienza (e critica) del totalitarismo come sistema politico di controllo, «la tecnologia come strumento di potere e come strumento di degradazione»⁵⁵, l'uso massiccio della propaganda, la spersonalizzazione dell'individuo, la fine tragica dei

⁵⁰ Vita Fortunati, *Da Bentham a Orwell: un'utopia panottica del potere*, cit., p. 56.

⁵¹ Mario Domenichelli, *L'utopia verso la sua negazione*, cit., p. 128, Nota n. 32.

⁵² Alberto Petrucciani, *op. cit.*, p. 26.

⁵³ Gianni Maniscalco Basile, Darko Suvin, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁴ Ovviamente l'indicazione cronotopica è generale e statistica, oltre che consona all'ambito di ricerca qui prescelto. Numerosi studiosi hanno giustamente notato, ad esempio, che *Le monde tel qu'il sera*, romanzo d'anticipazione del 1846 di Émile Souvestre, è la vera prima grande distopia moderna, la risposta distopica all'ucronico *L'An 2440* di Mercier, del 1771. Hudde, anzi, parlando di Prévost e Tiphaigne, precisa che «la distopia, quindi, non è una prerogativa del XX secolo, né un'invenzione della letteratura anglosassone. Sono stati piuttosto degli autori francesi ad aprire per primi alla letteratura il futuro e a rappresentarlo poi in modo negativo e tetro» (Henrich Hudde, *Genere letterario e spirito dell'utopia*, in Arrigo Colombo (a cura di), *Utopia e distopia*, cit., p. 167).

⁵⁵ Arrigo Colombo, *Su questi saggi e la loro genesi*, cit., p. 12.

protagonisti, l'esistenza di sacche resistenziali di dissenso all'interno del sistema⁵⁶ e tanti altri⁵⁷. Vale a dire, rovesciati di segno, alcuni degli elementi canonici dell'utopia classica: «i due universi, quello utopico e quello distopico, sono profondamente identici, nella struttura e nell'oggetto di cui parlano»⁵⁸.

La distopia non rappresenta il contrario dell'utopia bensì l'utopia in senso contrario⁵⁹, in quanto riprende strutture e temi dell'utopia portandoli al parossismo, per dimostrare come una loro rigida ed estrema applicazione porti in realtà il segno negativo; la distopia

non è solo la messa in crisi di strutture narrativo-descrittive arrivate alla soglia-limite della loro produttività e *significatività*; è qualcosa di più, qualcosa che verte anche su elementi extraletterari di sostanza. La distopia è la *confutazione*, o almeno il rifiuto, di un certo tipo di proposta politico-sociale, di una certa intenzione filosofica e politica.⁶⁰

Per quanto le distopie siano complesse e illuminanti per molti aspetti, prospettano nel complesso un futuro terribile e non propongono alternative. Le utopie si erano date il compito di proporre un ideale, sotto forma di immaginazione sociale di un altrove straniente, che potesse costituire il modello al quale ispirarsi, in virtù di queste prerogative sono spesso state considerate anche opere filosofiche. Gli autori di distopie sono più scrittori che filosofi. O, se sono filosofi, è il nichilismo la loro fede.

2. 2. 2. Blocco della fantasia utopica

In pieno Novecento l'alta incidenza di scritture distopiche è dovuta al prevalere della visione catastrofica e della tendenza pessimistica da un lato, e al blocco della fantasia utopica dall'altro, blocco causato dalla deriva presa dall'utopia nelle sue stesse scelte narrative e filosofiche. Alcuni aspetti, nati virtuosi con la nascita del genere, sono stati

⁵⁶ Tipologia chiamata da Trousson «utopia rifiutata dall'interno da un gruppo refrattario» (Raymond Trousson, *La distopia e la sua storia*, cit., p. 25).

⁵⁷ Nei capitoli dedicati all'analisi testuale delle opere di Calvino e Fourier si verificherà in che modo atteggiamenti distopici possano concorrere alla ridefinizione del paradigma utopico. La distopia non sarà però oggetto specifico di questo lavoro, non verrà promosso il confronto coi testi che ne hanno costituito il *corpus* e, dato che i romanzi fondatori sono molto conosciuti, e sono stati oggetto di dibattito, parodia, riscrittura intercodicale (cinema, teatro, fumetto), da essi e dai contributi teorici sono state ricavate le caratteristiche generali senza soffermarsi sulla lettera del testo.

⁵⁸ Maria Moneti, *Sul rapporto utopia-distopia*, cit., p. 322.

⁵⁹ Sul tema della distopia come distorsione e inversione dell'utopia, si vedano, in Nicola Matteucci (a cura di), *op. cit.*: Gianni Maniscalco Basile, *Note su fantascienza e utopia negativa*, pp. 243-254 e Vita Fortunati, *Dall'utopia alla fantascienza: le metamorfosi di un genere letterario*, pp. 255-269. Cfr. anche Daniela Guardamagna, *Analisi dell'incubo. L'utopia negativa da Swift alla fantascienza*, Bulzoni, Roma 1980, pp. 23-24.

⁶⁰ Maria Moneti, *Sul rapporto utopia-distopia*, cit., p. 325.

poi corrotti dal tempo e dall'usura. Altri hanno mutato di segno in dipendenza dalle differenti prospettive ermeneutiche. Altri ancora, come il concetto di egualitarismo e la conseguente forma comunista di gestione statale, temi caratteristici delle utopie classiche, sono stati messi in crisi, come detto, dal fallimento del modello sovietico. L'utopia, pur senza volerlo, ha condannato se stessa⁶¹. Sintetizza Trousson: «Realismo, pessimismo, individualismo e scetticismo appaiono così come le quattro forze distruttrici dell'utopia tradizionale»⁶².

Nella Prefazione di Darko Suvin al suo *Nuovissime mappe dell'Inferno. Distopia oggi*, lo studioso spiega il motivo per cui ha scelto di dedicare le sue «nuovissime mappe» alla distopia invece che all'utopia:

Perché non scrivere di utopia o (come più spesso e più propriamente la chiamiamo) di eutopia, cioè della descrizione di mondi possibili radicalmente migliori, piuttosto che di distopia, cioè della descrizione di mondi possibili radicalmente peggiori? Prima di tutto, perché di mondi possibili radicalmente migliori non c'è più traccia, così come si sono perse le tracce dei progetti più o meno radicalmente socialisti. [...] Al contrario, la distopia è sempre più sotto la luce dei riflettori [...] ed è divenuta uno dei generi caratteristici del nostro tempo dopo la “triade di belletristica colta” del *Noi* di Zamjatin, del *Nuovo Mondo* di Huxley e del *1984* di Orwell.⁶³

Le soluzioni adottate dagli utopisti per raggiungere il loro modello di felicità terrena si sono rivelate spesso troppo semplicistiche rispetto alla complessità sociale; questa attitudine si è ripercossa anche nelle soluzioni urbanistiche da loro avanzate, tutte orientate a privilegiare la simmetria ossessiva, quasi maniacale, del quadrato e del cerchio, figure ‘chiuse’ per eccellenza.

La convinzione che partendo da una iper-razionalizzazione della realtà fosse possibile la costruzione di uno stato perfetto ha determinato la chiusura delle comunità a qualsiasi apporto esterno, considerato corruttore, e ha portato all'isolamento e all'autarchia come difesa dal relativismo e dalle critiche che avrebbero potuto minacciare l'immobile

⁶¹ Che la stanchezza derivi anche dalla ripetizione degli stessi moduli narrativi e tematici è fatto ovvio; ecco perché, con un velocità maggiore dovuta all'ipertrofia letteraria novecentesca, una simile condanna pesa anche sulla relativamente nuova scrittura distopica: «L'invenzione ha i suoi limiti. Se un tempo l'utopia positiva aveva finito di ripercorrere gli stessi sentieri, ripetendo sogni di felicità costruiti su schemi identici, la distopia incontra oggi senza dubbio le stesse difficoltà di rinnovamento; dopo che Zamjatin, Huxley e Orwell le hanno fornito i suoi paradigmi. Da mezzo secolo gli autori ridicono, con più o meno talento, le stesse ossessioni e gli stessi terrori davanti a un avvenire carico di minacce» (Raymond Trousson, *La distopia e la sua storia*, cit., p. 32).

⁶² *Ivi*, p. 25.

⁶³ Gianni Maniscalco Basile, Darko Suvin, *op. cit.*, p. 10.

perfezione della società utopica e indurla a cambiare. Libertà d'espressione e di pensiero sono pregiudicate. Disse Frye:

Considerata come ideale sociale finale o definitivo, l'utopia è una società statica, e la maggior parte delle utopie contengono dispositivi di difesa contro le alterazioni radicali della propria struttura. Questo aspetto le dà un carattere un po' sgradevole per il lettore che non è ancora impegnato in essa.⁶⁴

E aggiunse «il senso che l'individuo sia sommerso in una massa sociale è molto forte»⁶⁵. Alla critica della perfezione conseguita, Trousson aggiunge quella alla perfettibilità raggiungibile: «L'utopia, fondata sul mito della perfezione realizzata o su quello della fiducia nell'avvenire, ha fatto fiasco»⁶⁶, la critica moderna prende coscienza che «la felicità collettiva si ottiene a spese dell'individuo, che la tecnica fa dell'uomo un *robot* senz'anima, che la perfezione sociale conduce ai totalitarismi»⁶⁷.

Il risvolto negativo di questa posizione consiste nell'emersione di un autoritarismo repressivo che conduce alla violenza e al totalitarismo, sperimentati nella realtà storica novecentesca e perciò maggiormente temuti. Anche l'educazione del popolo è stata attratta in questa spirale negativa; l'utopista aveva infatti conferito efficacia al suo modello prevedendo una rigida pianificazione pedagogica che permettesse di forgiare i cittadini in base alla Legge stabilita nell'atto fondativo della comunità perfetta. L'onnipotenza pedagogica, ottenuta spesso separando i nuovi nati dal nucleo familiare di partenza, frantumato e delegittimato, si è tramutata in pieno Novecento nell'indottrinamento, nel controllo totale e ingerente dell'autorità, che condanna ogni pur lieve deviazione dalle regole imposte. L'utopista non aveva riconosciuto il conflitto sociale come portatore di libertà, dimenticando che l'equilibrio si raggiunge sempre in base alla contrapposizione di forze rivali, e non può essere imposto dall'alto.

Nella deriva distopica, la prima censura spetta alle pulsioni individuali, non previste dalla pianificazione, quindi alla dissidenza e al libero pensiero in generale⁶⁸. Una simile deriva era immaginabile alle origini della scrittura utopica?

Secondo Fergnani l'intero genere letterario sarebbe sempre stato contraddistinto dalla negatività, in quanto costituito solo da utopie «politicamente inermi e idilliache,

⁶⁴ Northrop Frye, *Varietà delle utopie letterarie*, cit., p. 115.

⁶⁵ *Ivi*, p. 122.

⁶⁶ Raymond Trousson, *La distopia e la sua storia*, cit., p. 29.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Anche il linguaggio venne coinvolto: in 1984 di Orwell il *new-speak*, la neo-lingua, è la sola forma d'espressione ammessa, e consiste nella cancellazione di alcuni vocaboli per promuovere, con essa, la cancellazione dei concetti veicolati, i quali, privi di parole per essere pensati ancor prima che espressi, spariscono. Orwell spiega la funzione del new-speak servendosi, come esempio, della parola *libertà*, tema-chiave della speculazione novecentesca.

geometrizzanti e analitiche, esasperatamente minuziose nella descrizione dei particolari»⁶⁹.

Il giudizio di Aldous Huxley è equilibrato ma deciso:

Nell'intenzione dei loro creatori tutte queste utopie dovevano essere positive. Ma in ognuno di questi casi una visione troppo semplicistica della natura umana, combinata con la passione per la regola, ha fatto mutare il segno e ha trasformato degli Stati ideali in utopie negative che, a dispetto della buona volontà e dell'episodico buon senso dei loro autori, sono in potenza tremendamente disumane quanto *1984* di Orwell.⁷⁰

Il timore per l'espansione di questo universo della negatività è temperato dalla coscienza del carattere finzionale delle utopie. Huxley può tirare un sospiro di sollievo:

Fortunatamente per l'umanità le nobili tirannie degli utopisti non esistono che sulla carta. Che cosa sarebbe stato del nostro destino se i filosofi dell'ideale fossero diventati, come sperava Platone, i dominatori del mondo reale? C'è da tremare al solo pensiero.⁷¹

Tra gli apologeti dell'utopia, alcuni portano il lutto per la sua scomparsa, altri si interrogano sulla possibilità di rinnovamento cui potrebbe andare incontro per preservare il suo valore di critica della società e attualizzazione di un altrove straniente connotato in senso positivo. Calvino appartiene alla seconda categoria, come si evince dalle sue parole:

Resta da chiederci cosa è l'equivalente creativo dell'utopia nel nostro secolo. Più che d'utopia in senso classico [...], troviamo campi d'energia utopica, diffusi soprattutto dalla letteratura e dall'arte, nelle loro proposte più irriducibili a essere assorbite dalla consuetudine (pensiamo a quello che ha voluto essere il surrealismo più esigente).⁷²

Il secondo Novecento può reagire a nostro avviso a questo blocco della fantasia utopica attraverso opere, come quella di Calvino, che giungono alla formulazione di un nuovo paradigma, distante da quello classico, ricostruito alla luce dei nuovi indirizzi critico-metodologici e del determinato momento storico. Queste erano considerazioni teoriche che si ricollegavano a una fase creativa e di studio di Calvino, particolarmente interessato all'universo utopico e ancor più attratto dal pianeta-Fourier.

⁶⁹ Franco Fergnani, *Bloch, Utopia. Due modalità di «essere rosso»*, «Zibaldone», 1973, n. 2, p. 129.

⁷⁰ Aldous Huxley, *Negativo e positivo*, in Rita Cirio e Pietro Favari (a cura di), *op. cit.*, p. 11.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Italo Calvino, *L'utopia pulviscolare*, cit., p. 302.

Ricordando le parole di Calvino per il testo di *Quale utopia?*, non si è sottolineato, salvo la nota bibliografica, il cambio di titolazione avvenuto nell'edizione successiva, per la silloge *Una pietra sopra*. Il nuovo titolo scelto per la raccolta di saggi fu *Commiato. L'utopia pulviscolare*, contrassegnato dal numero romano *III*, e chiuse, alla fine del 1973, un trittico di interventi *Per Fourier* composta da *La società amorosa* e *L'ordinatore dei desideri*, entrambi del 1971. Calvino lavorò quattro anni attorno all'opera mastodontica di Fourier per realizzarne un'antologia, introdotta da *L'ordinatore dei desideri*.

Nel brano cui abbiamo fatto riferimento è presente un'ulteriore spia dell'avvicinamento di Calvino e Fourier. Dice Calvino:

La macchina logico-fantastica autonoma mi sta a cuore in quanto (e se) serve a qualcosa d'insostituibile: ad allargare la sfera di ciò che possiamo rappresentarci, a introdurre nella limitatezza delle nostre scelte lo «scarto assoluto» d'un mondo pensato in tutti i suoi dettagli secondo altri valori e altri rapporti.⁷³

*L'écart absolu*⁷⁴ rappresenta, col *doute absolu*, il nodo concettuale fondante della scrittura utopica di Fourier. Fourier si propose di realizzare uno scarto assoluto rispetto ai modelli filosofici *à la page* tra Sette e Ottocento partendo dell'esercizio costante del dubbio assoluto. Il richiamo intertestuale, evidente ed esibito attraverso l'uso delle caporali, è ospitato in una sezione dell'intervento di Calvino in cui si esprimono considerazioni generali sull'utopia letteraria, non particolari su Fourier, per cui il richiamo assume una portata che va al di là della contingenza dell'intervento, e segnala l'appropriazione da parte di Calvino di un universo visionario e di un metodo d'indagine desunti dallo studio di Fourier, e oramai incorporati nel suo immaginario.

Di dubbio cartesiano, meno radicale di quello assoluto, ma le cui considerazioni ben si attagliano al metodo fouriciano e calviniano, parla Vincenzo Ariano, sottolineando come esso proceda dalla piena coscienza della non-esistenza del non-luogo, e in ciò lo ricollega agli «scenari di carta» evocati da Calvino:

«l'esercizio del dubbio quale strategia di ricerca della verità, di via regia che conduce alla verità, si iscrive in un procedimento mentale che si fonda sulla trascendenza dell'atto del pensare rispetto alla realtà sensibile del mondo fisico e della stessa corporeità che a questo appartiene. La libertà costituisce il fondamento dell'atto del pensare»⁷⁵.

⁷³ *Ivi*, p. 306. Il corsivo è mio.

⁷⁴ Il concetto di *écart absolu* arrivò a Calvino tramite la mediazione di André Breton, il primo ad averlo recuperato al dibattito novecentesco.

⁷⁵ Vincenzo Ariano, *Genio utopico e trascendenza etica del pensiero*, in *Nell'anno 2000. Dall'utopia all'ucronia*, Atti del convegno internazionale di Torino, 10 marzo 2000, a cura di Bruno Bongiovanni e Gian Mario Bravo, Leo S. Olchki, Firenze 2001, p. 183.

A partire da questi elementi, riteniamo che l'impegno pluriennale dedicato all'utopista e all'utopia, per un autore che tanto aveva concesso all'utopismo, abbia avuto importanti influenze sulla produzione coeva, di cui *Le città invisibili* rappresentano il vertice assoluto. Ma chi è Fourier?

2. 3. L'universo di Fourier

*Quando un vero genio fa la sua comparsa nel mondo,
lo potete riconoscere grazie a questo infallibile segno:
tutti gli asini si uniscono per cospirare contro di lui.*

Jonathan Swift⁷⁶

2. 3. 1. L'uomo e l'opera.

Charles François Marie Fourier (1772-1837), nativo di Besançon, è spesso ricordato come l'autore della più bizzarra e radicale utopia che sia mai stata concepita. Unico figlio maschio di un ricco commerciante, ebbe sempre in odio questa professione, ma vi si dovette ugualmente dedicare a causa di una clausola contenuta nel testamento del padre, morto nel 1781, nella quale l'esercizio del commercio era la condizione posta per l'accesso all'eredità. Avviatosi all'attività paterna, in seguito a diverse disavventure fu anche commesso viaggiatore, cacciatore a cavallo dell'armata del Reno, agente di borsa senza licenza, perito verificatore di stoffe, capo dell'ufficio statistico durante i Cento Giorni, cassiere e infine contabile presso la sede parigina di una ditta americana. La madre gli lasciò un vitalizio. Scapolo, dedicò tutto il tempo libero alla scrittura.

Da vero grafomane quale fu, Fourier ha lasciato un'opera monumentale, ora raccolta in edizione anastatica di dodici volumi, nella quale si fondono e confondono elementi eterogenei e talvolta stridenti tra loro. Fourier voleva parlare di tutto: cosmogonia ed economia, fisica e politica, passioni amorose e architettura, culinaria e pedagogia. Lo si evince anche dai titoli delle sue opere.

La prima fu la *Théorie des Quatre Mouvements*, uscita anonima a Lione nel 1808 ma recante la falsa indicazione di Lipsia⁷⁷. Non riscosse nessun consenso.

⁷⁶ Jonathan Swift, *Pensieri su vari argomenti (Thoughts On Various Subjects)*, in *Opere scelte*, a cura di Masolino d'Amico, Mondadori, «I Meridiani», Milano 1983, p. 590.

La seconda fatica letteraria consistette nei due tomi del *Traité de l'Association domestique agricole*, pubblicati a Besançon nel 1822. Il trattato venne poi rieditato nel 1842 col titolo *Théorie de l'Unité Universelle*, in quattro volumi, completato da scritti vari.

È del 1825 la pubblicazione della prima opera di divulgazione fourierista per mano di Just Muiron, che escluse le sezioni da lui ritenute bizzarre e scandalose. In seguito venne commissionato un nuovo libro a Fourier a patto che escludesse dalle sue pagine le digressioni cosmogoniche e quelle sessuali. L'utopista rifiutò e si trasferì definitivamente a Parigi.

Un compendio della sua dottrina presentato in formato più accessibile al pubblico, e intitolato *Le Nouveau Monde Industriel et Sociétaire* venne stampato nel 1829 nella natale Besançon (fu rifiutato da tutti gli editori parigini). Nel frattempo la «scuola societaria» sorta attorno a lui iniziò la pubblicazione di due riviste, «Le Phalanstère ou la Réforme industrielle» e «La Phalange», fondata da Victor Considérant. Fourier vi pubblicò molti articoli che testimoniano l'allontanamento progressivo dai discepoli. L'esperimento, fallito, dell'istituzione di una Falange di prova fu sconfessato dal maestro, il quale, pochi anni dopo, tra il 1833 e il 1836, pubblicò i due tomi de *La fausse industrie morcelée, répugnante, mensongère et l'antidote, l'industrie combinée, attrayante, véridique, donnant quadruple produit*. Morirà l'anno dopo, a casa, solo, trovato dalla sua portinaia.

Sepolto al cimitero di Montmartre con rito cattolico (anche se pare che la religione fosse uno dei suoi motivi di paura durante l'infanzia), sulla sua lapide si legge: «La série distribue les harmonies. Les attractions sont proportionnelles aux destinées»⁷⁸.

La vastità e la varietà dei temi trattati rendono per certi versi personaggio e opera inclassificabili, concentrazione di elementi antitetici, tratti di volta in volta dal libertinismo e dall'utilitarismo, dal socialismo e dalle teorie economiche fisiocratiche. Fourier coniugò un impianto illuministico – in particolare materialistico e sensista – a delle venature preromantiche, fondate sull'armonia dell'universo, sul simbolismo e sulle sue corrispondenze e analogie, sulla cosmogonia vitalistica, insomma su tutto il portato della cultura mistica e occultistica del XVIII secolo.

⁷⁷ Una moltitudine di opere utopiche ha condiviso la medesima sorte per scampare alla censura.

⁷⁸ Per maggiori informazioni biografiche su Fourier si rimanda a Emile Lehouck, *Vie de Charles Fourier*, cit.; inoltre, della ricca sezione biografica del volume di Jonathan Beecher, *Charles Fourier, the Visionary and his World*, University of California Press, 1987, è ora e disponibile una traduzione in francese, in rete, di Jean-Claude Dubos, col titolo *Introduction à une biographie de Charles Fourier*, rubrique: “Le numéro de la revue Luvah consacré à Charles Fourier est désormais en ligne”, 2007, consultabile in rete all'indirizzo http://www.charlesfourier.fr/article.php?id_article=377.

Come qualsiasi utopista, Fourier eresse e presentò il suo modello di stato ideale. O, meglio, di mondo perfetto, dato che la sua *Harmonie sociétaire*, pur partendo dal cuore della Francia, auspicava un'estensione planetaria.

Da un punto di vista formale, l'opera di Fourier ha il profilo – apparente – del trattato 'serio', impostato sugli schemi dell'esposizione sistematica e corredato da prefazioni, intermezzi, corollari, tabelle, schemi, calcoli. Nel *mare magnum* della sua opera questi hanno la funzione di isolare e ritmare il discorso, ma, come vedremo, non presentano in realtà alcuna caratteristica esplicativa. Scrisse Calvino:

L'ansia di dar fondo all'universo pervade i suoi volumi farraginosi, dalla struttura labirintica, sulle sue complicate suddivisioni prolifera una concrezione di prefazioni, intermezzi e conclusioni designati da una ricchissima terminologia a base di *Prolégomenes*, *Préambule*, *Intermède*, *Cislégomenes*, *Extraduccion*, *Arrièrepropos*, più i vari *Antienne*, *Cis-Médiate*, *Trans-Médiate*, *Intrapause*, *Cis-Lude*, *Ulter-pause*, *Ultralogue*, *Ultienne*, *Postienne*, *Post-ambule*, ecc. ecc., con elenchi e tavole sinottiche disposti secondo una numerazione particolare, per cui le cifre s'alternano a segni grafici speciali che indicano il *pivot* (fulcro) o centro della Serie (da cui si diramano le due ali e i due *ailerons* ascendenti e discendenti) e l'*ambigu* o termine di transizione d'una serie nell'altra, disposizione che può pure corrispondere a una scala musicale, con accordi in maggiore e in minore. Ma le bizzarrie formali sono perfettamente coerenti con il flusso dei ragionamenti che straripa in tutte le direzioni, tra continui rimandi a un'opera futura in cui verranno dette le cose fondamentali.⁷⁹

Fourier era convinto che si potesse cambiare il mondo e la società, ma per farlo ritenne necessario passare al vaglio qualsiasi aspetto della realtà, anche non strettamente umano, per poter classificare ogni fenomeno e metterlo a sistema, un sistema onnicomprensivo in cui ogni fenomeno si corrisponde e in cui vengono riassorbiti molti elementi censurati nelle utopie classiche. L'idea che tutto fosse in rapporto analogico con tutto lo guidò nel suo intento di far discendere dalle leggi sul movimento materiale dei corpi di Newton le 'leggi matematiche di Dio sul Movimento universale', suddiviso in quattro branche: Movimento sociale, animale, organico e materiale.

Un aneddoto racconta che le sue meditazioni sul commercio e la critica alla società avessero avuto origine dalla scoperta che, nei ristoranti di Parigi, una mela costasse cento volte tanto che in Normandia. Come una mela fu all'origine della scoperta di Newton della legge della gravitazione universale, così una mela svelò a Fourier le leggi dell'attrazione passionale. I fattori cui sono soggetti tutti i movimenti sono la conformità

⁷⁹ Italo Calvino, *L'ordinatore dei desideri*, Introduzione a Charles Fourier, *Teoria dei Quattro Movimenti – Il Nuovo Mondo Amoro* e altri scritti sul lavoro, l'educazione, l'architettura nella società di Armonia, scelta e introduzione di Italo Calvino, tr. it. di Enrica Basevi, Einaudi, Torino 1971, ora in Id, *Saggi 1945-1985*, cit., pp. 284-285.

alla matematica e il ruolo di modello che il Movimento sociale ha verso gli altri tre. Questo significa che ciascun movimento – o regno – è geroglifico, cioè immagine e prodotto del movimento sociale. L'allargamento su scala galattica della spazialità in Fourier corrisponde a un'analoga espansione della dimensione temporale. Nella sua opera viene rappresentata tutta la storia del mondo, dalle origini fino alla sua fine lungo un arco temporale di 80.000 anni, tanti ne destinò il maestro di Besançon alla specie umana.

2. 3. 2. La teoria dei quattro movimenti.

Nella *Théorie des Quatre Mouvements et des Destinées générales* Fourier scandisce la storia del mondo in trentadue periodi di durata differente tra loro, divisi in quattro fasi, due di vibrazioni ascendenti o gradazioni e due di vibrazioni discendenti o degradazioni, a loro volta divise in fasi di combinazione e di incoerenza, corrispondenti rispettivamente ai periodi felici e infelici di unità e discordia sociale.

A ciascuna fase corrisponde un periodo di *créations* che coinvolgono tre dei quattro regni, con esclusione dell'uomo, che ne è artefice diretto ma inconsapevole. In un universo concepito come rete di combinazioni e analogie in cui tutto si corrisponde, le creazioni di nuove specie animali, piante e pianeti sono *hieroglyphiques* del movimento sociale, vale a dire che le nuove creazioni sono innescate dall'uomo, le sue conquiste in termini di convivenza e stabilità socio-economica si ripercuotono sulle altre specie e regni. Nelle fasi di discordia si assiste alla creazione di specie dannose per l'uomo, viceversa nelle fasi di concordia. Tutto ciò che conosciamo ha avuto, per Fourier, origine da questo meccanismo, per cui ogni componente dell'universo è segno della civiltà che lo ha prodotto. Fourier chiamò la fase storica nella quale egli scrisse *Civilisation*⁸⁰, corrispondente al quinto dei sette periodi della prima fase, della durata di 5000 anni, fase detta dell' *Enfance de l'humanité* (o *Incoerenza sociale*), corrispondente al *Caos ascendante*, regno dell'ignoranza e della filosofia, il cui inizio ha coinciso con la *Création subversive antérieure*, ovviamente nociva.

Il termine *Civilisation* è adoperato in funzione antifrastica, come «synonyme de barbarie malheureuse»⁸¹, in quanto indica la negazione del suo contenuto semantico; in Fourier la critica del presente, alla base di tutte le utopie, è elemento costante delle sue descrizioni. Ma l'intento dell'autore – la costruzione di un altrove straniente ed eu-topico per

⁸⁰ La *Civilisation* è preceduta da *Barbarie* e *Patriarcat fédéral* e seguita dal *Garantisme*.

⁸¹ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Éditions du Seuil, Paris 1971, p. 85. Il saggio su Fourier era già apparso, col titolo *Vivre avec Fourier*, in «Critique», octobre 1970, n. 281.

veicolare attraverso le immagini descritte le proprie idee – aveva bisogno di tenere separate, come aveva fatto More nel testo-archetipo, la critica del presente dall'attuazione del meglio. More aveva tenuto distinte, con questa funzione, cornice narrativa e racconto di Itloideo; Calvino, come vedremo, creerà ne *Le città invisibili* delle serie paradigmatiche cui affidare questo ruolo; Fourier decise di tenere separati questi due momenti, e per farlo li distribuì in fasi cronologicamente distinte.

La società utopica corrisponde alla seconda fase, della durata di 35.000 anni, detta di *Harmonie ascendante* o *universelle*, nella quale, oltre al raggiungimento del modello societario proposto da Fourier, si assiste alla nascita della *Couronne boréale* e a sette nuove *Créations*, stavolta utili all'uomo. L'apogeo della felicità, definito *Période fulcrante* o *amphiharmonique*, avrà durata di 8000 anni e innescherà un processo per cui tutte le fasi già conosciute si succederanno a ritroso, fino alla definitiva fine del globo. L'*Harmonie* di Fourier sembrerebbe una conquista futura, non immanente e, all'apparenza, si configurerebbe come un'ucronia.

Dell'ucronia nega alcune prerogative: non c'è viaggio nel tempo, né tecnologico né magico né onirico, come manca la riscrittura esercitata su alcuni eventi storici cruciali nella storia dell'uomo; la proiezione nel futuro è assente, neutralizzata dalla reversibilità delle fasi e dei periodi. In Fourier tutto è insito nel divenire, tutto è già stato scritto da Dio secondo formule matematiche. Allo stesso modo, non si può parlare di escatologia in quanto il Dio di Fourier è strumentale ai suoi ragionamenti e, soprattutto, il messaggio mira all'acquisizione di un *habitus* mentale da esercitare sulla realtà, di un'attitudine che prescinda dall'intervento della divinità. L'utopia ventura è descritta da Fourier come realizzata, come tappa di un'evoluzione connaturata al sistema, ne è sua logica conseguenza. La plausibilità del contatto con l'altrove non è affidata a una cornice finzionale ma alla percezione, da parte dell'autore, di un ordine superiore, tutto materiale pur se simbolico. Fourier individua (crea) un sistema che è garanzia della legittimità delle sue stesse affermazioni. La tautologia costituisce di per sé, in questo caso, una spia della natura fittizia della rappresentazione, accentuata lungo il testo dal registro adoperato e dalla tipica *allure* fourieiana, col suo ragionamento quasi-logico⁸².

La dislocazione temporale, infine, è anche garanzia di legittimazione, se così si può dire del misconosciuto Fourier, poiché la radicalità delle sue proposte avrebbe rischiato di causargli problemi più seri del fraintendimento delle sue parole o delle critiche che gli vennero rivolte. Tale accorgimento si rese necessario in quanto nell'opera di Fourier sono contenuti elementi ritenuti scandalosi, sia dal punto di vista morale che da quello

⁸² Su questi punti ritorneremo più avanti, nel paragrafo dedicato agli aspetti letterari dell'opera di Fourier.

formale, dalla trattatistica del tempo; elementi ritenuti eccessivi anche dai membri della scuola che fiorì attorno a lui. I suoi discepoli furono i primi a tradirne il pensiero, dimenticando che l'opera di un filosofo – come tale era da loro percepito – è un tutto inseparabile. In pratica, essi aderirono alle sue teorie economiche tralasciando le parti che consideravano eccessivamente eccentriche: la cosmogonia vitalistica, la morale delle passioni e l'analisi universale.

Il primo bersaglio delle critiche alla sua teoria è stato indubbiamente il sistema delle passioni. Mentre nelle utopie classiche l'applicazione di un modello iper-razionale alla vita sociale metteva 'fuori legge' le passioni in quanto perturbanti e ostili all'ordine sociale, nella sua utopia Fourier descrisse la società felice, di prossimo avvento, proprio partendo da questo elemento censurato nelle utopie classiche. Questo il primo elemento eretico della sua utopia.

Secondo Fourier il solo mezzo per passare dal caos sociale all'armonia universale è soddisfare le passioni degli uomini, non soffocarle. Le passioni possono essere 'tigri scatenate ed enigmi incomprensibili' ma anche 'tendere alla concordia e all'unità sociale', per cui il segreto dell'Armonia societaria – contenuto nel nome stesso – consiste nella possibilità di armonizzare le passioni tra loro attraverso la combinazione di unità discrete e differenziate. In Fourier l'umanità intera si configura come una costellazione di comunità chiamate falangi, autonome e autosufficienti ma in rapporto continuo con le altre su scala mondiale, e che sostituiscono, di fatto, sia le entità urbane che statuali. La politica, scienza del Bisogno, è messa da parte in favore dell'utopia, scienza del Desiderio. Così la pensa Ricœur, secondo cui l'utopia radicale di Fourier «ne fournit pas de réponse politique mais elle récuse plutôt l'idée que la politique soit la question ultime»⁸³; così la lesse Roland Barthes:

Le champ du Besoin, c'est le *Politique*; le champ du Désir, c'est ce que Fourier appelle le *Domestique*. Fourier a choisi le Domestique contre le Politique, il a édifié une utopie domestique (mais une utopie peut-elle être autre chose? une utopie peut-elle être jamais politique? la politique n'est-elle pas: *tous les langages moins un*, celui du Désir?⁸⁴

⁸³ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 405.

⁸⁴ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, cit., 1971, p. 88. Il testo di Barthes prosegue con questa interessante considerazione: «En mai '68, on proposa à l'un des groupes qui se constituaient spontanément à la Sorbonne, d'étudier l'*Utopie domestique* – on pensait évidemment à Fourier; à quoi il fut répondu que l'expression était trop «recherchée», donc «bourgeoise»; le politique est ce qui forçait le désir, sauf à y rentrer sous forme de névrose: la névrose politique, ou plus exactement: la névrose de politisation».

Gli individui riuniti in falangi vivono nei falansteri, edifici dove laboratori artigianali e industriali stanno accanto ad appartamenti individuali, posti poco lontano dalla grande città, ritenuta da Fourier ormai invivibile e intrasformabile, ma di cui si riproducono, nelle ridotte dimensioni di questa unità abitativa e produttiva, gli agi della vita metropolitana.

Il Falansterio, elemento minimo dell'architettura e dell'urbanistica fourieiana, è un'unità metaforica e fisica nella quale individui portatori di diverse passioni sono messi insieme secondo il principio della gradazione delle ineguaglianze, che prevede il raggiungimento di un equilibrio dinamico attraverso la rivalità tra passioni.

Fourier, nell'elencare minuziosamente e catalogare in serie la gamma di passioni (810 è il numero arbitrario da lui scelto) che caratterizzano l'uomo, sostiene che nella società regnerà l'armonia se gli uomini saranno riuniti secondo serie passionali, in gruppi cioè composti da persone diverse per età, ricchezza, carattere, cultura, in modo che i loro contrasti siano però graduali. Non c'è quindi né omologazione, in Fourier, né predisposizione alla creazione di medie statistiche. L'egualitarismo è additato da Fourier, al pari della *mediocritas*, quale male filosofico assoluto.

Lo spazio riservato alle passioni non è l'unico elemento di contrasto con i parametri dell'utopia tradizionale. La società perfetta di Fourier è una società agricola e non industriale, il suo modello è fisiocratico e non c'è il culto delle macchine. Sotto il profilo politico-costituzionale, la società prospettata è gestita da un potere non centralizzato ma decentralizzato, sotto quello economico viene ammessa la diseguaglianza dei redditi senza che ci sia un vero attrito sociale.

L'utopia di Fourier non privilegia l'ascesi e la parsimonia ma anzi celebra la ricchezza, il lusso e gli agi; non si tratta di una società comunista ma di una comunità di ineguali in tutto, in cui tutti hanno gli stessi diritti ma redditi diversi. I falansteri sembrerebbero così un tentativo di conciliare capitalismo e socialismo attraverso la comproprietà e la cogestione.

Inoltre, in opposizione con gli altri utopisti, Fourier, piuttosto che ipotizzare una drastica riduzione delle ore lavorative, ipotizzò un impegno lavorativo particolarmente esteso, di circa 14 ore al giorno; è la qualità del lavoro a mutare radicalmente, in quanto ciascuno, scegliendo tra le occupazioni che maggiormente lo soddisfano, trasforma la fatica in piacere, e, come si sa, la disponibilità al piacere è meglio accettata di quella al sacrificio. Fourier affida ad esempio ai bambini i lavori spiacevoli e sporchi, confidando sul piacere che essi provano, a quell'età, nello sguazzare nella sporcizia e sulla capacità, da essi posseduta, di tramutare in gioco qualsiasi occupazione. Educati dalla collettività, i

bambini non conoscono distinzione tra ricchi e poveri nel loro cammino formativo e si avvicinano ai processi produttivi del lavoro negli *ateliers* senza condizionamenti e sotto la spinta dell'emulazione, cui Fourier dà grande importanza. Nella società armonica ognuno può scoprire fin dalla tenera età le proprie vocazioni e applicarsi alle diverse funzioni alle quali la natura lo ha destinato.

L'utopia di Fourier libera l'uomo dal lavoro ripetitivo (delle 14 ore lavorative se ne dedicano alla medesima mansione al massimo un paio, in un continuo valzer di cambiamenti d'attività), e la donna dai lavori domestici, qualora non facciano parte delle sue preferenze (in tale evenienza saranno gli uomini con la passione per i *ménages* a sostituirle), affranca i bambini, infine, dalla sottomissione agli adulti.

Last but not least, a differenza delle società comunemente ritratte dalle utopie, nell'Armonia societaria l'amore non è più represso, né criticato nelle sue forme, ma esisterà nel falansterio la più totale emancipazione amorosa, la più completa libertà sessuale, senza l'appiattimento e la semplificazione eccessiva della complessità dell'esistente messi in evidenza a proposito della convenzione pastorale dell'Arcadia.

In Fourier colpisce l'accettazione di qualunque mania sessuale, che non ha profilo patologico in quanto postulata da Dio, ed è quindi considerata naturale, con largo anticipo sul relativismo moderno, proprio oggi messo all'angolo da un certo monologismo ideologico e religioso di cui si registra una recrudescenza. Grande merito di Fourier è stato quello di aver attirato l'attenzione sull'importanza psicologica e morale degli istinti, oltre ad aver introdotto il virus del relativismo nell'organismo utopico, che dal morbo si riteneva immune. All'amore viene data tanta importanza da spingere Fourier a creare un ordine para-religioso apposito che ne presieda le funzioni, con tutto un corollario di cariche che sfocia in un delirio neologistico: *lutin* e *lutine*, *bonnin* e *bonnine*, *bambin* e *bambine*, *mentorin* e *mentorine*, *vestels* e *vestales*, *damoiseaux* e *damoiselles*, per fare solo qualche esempio.

Il suo ruolo di precursore è oramai evidente: parlò di lusso in un'epoca in cui di norma questo concetto non era associato a un modello di stato felice; parlò di Dio ma fu contro le gerarchie ecclesiastiche e le sue strutture; mostrò stupore di fronte a una scienza economica che se ne infischia della morale; denunciò i danni causati dalla repressione delle passioni, e, anche se non parlò di ritorno del rimosso, la sua influenza su Freud appare scontata⁸⁵; anticipò, infine, temi che verranno fatti propri dal marxismo, di cui costituisce, secondo Jacques Debû-Bridel, il superamento più che l'anticipazione,

⁸⁵ «Il faut libérer les passions peut se traduire par 'il faut satisfaire les besoins de l'individu' ou par 'il faut développer les possibilités de l'individu', thèse beaucoup moins paradoxale, qui rejoint les conclusions de la psychologie moderne» (Emile Lehoucq, *Fourier aujourd'hui*, cit., p. 21).

dato che la sua opera, oltre e più che configurarsi come un trattato d'economia politica e di morale, «avait mission d'expliquer l'univers»⁸⁶, puntava cioè a comprendere le leggi della creazione, in linea con quella «vocazione profonda della letteratura italiana» cui si richiamò lo stesso Calvino in quegli anni⁸⁷.

Questa, in estrema sintesi, la portata del contributo fourieriano.

2. 3. 3. La fortuna di Fourier.

Quanto detto non rende giustizia della complessità, vastità e bellezza delle immagini proposte da Fourier nelle sue pagine, e aveva ragione Barthes a decretare l'impossibilità di riassumerle. Non si vuole qui imporre l'apprezzamento per un insieme di testi sui quali pesano, ovviamente, anche gusti estetici personali.

Tuttavia, ci si chiede come sia stato possibile che un'opera tanto ricca non abbia suscitato, specie al momento della sua pubblicazione, che scherno o indignazione. Ci sono stati indubbiamente dei fattori culturali e politici che hanno determinato questo stato delle cose, altri sono stati invece legati alla forma con cui la scrittura di Fourier ha veicolato alcune immagini. Spesso il problema è solo questione di prospettiva.

Di fronte alle trovate eccentriche o per lo meno poco verosimili che abbondano nei sistemi creati dai filosofi o nelle dottrine religiose, l'accettazione di alcune spiegazioni supposte chiarificatrici, di fatto veri stravolgimenti del senso comune o delle leggi fisiche, incontra meno ostacoli di quelli che hanno intralciato il percorso di metabolizzazione dell'opera di molti utopisti, e di Fourier in particolare⁸⁸.

Il fraintendimento subito da Fourier – «les hommes de science, les universitaires l'ont jugé trop fantaisiste, tandis que les littéraires n'étaient pas habitués à trouver de la poésie dans les œuvres d'un économiste»⁸⁹ – è comune, in parte, alla sorte subita da molti scrittori d'utopia. Questo è il lato della questione che ci interessa maggiormente.

Ponendoci nella prospettiva del lettore, riteniamo che il rifiuto derivi dalla mancanza, per i testi utopici rispetto ai testi filosofici e religiosi, di una classificazione preesistente

⁸⁶ Jacques Debû-Bridel, *L'actualité de Fourier. De l'utopie au fouriérisme appliqué*, Éditions France-empire, Paris 1978, p. 102.

⁸⁷ Italo Calvino, *Due interviste su scienza e letteratura* (1968), in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., pp. 224-225.

⁸⁸ Molte delle previsioni di Fourier che vennero giudicate folli si sono, in realtà, sostanzialmente avverate: l'uguaglianza fra i sessi, l'aumento dell'altezza e della longevità degli uomini, la creazione degli istmi di Suez e di Panama, il giudizio negativo sulla repressione delle passioni, la consapevolezza che l'azione degli uomini può condizionare e far cambiare il clima locale (e poi globale), la prefigurazione dei moderni mezzi di trasporto. Ciò dimostra che non era la sostanza delle sue affermazioni a contraddire la realtà, o non solo, bensì anche le modalità di descrizione adoperate.

⁸⁹ Emile Lehouck, *Fourier aujourd'hui*, cit., p. 14.

(e di una canonizzazione, a causa del fatto che il genere utopico forse non era abbastanza conosciuto) che funga da guida all'interpretazione.

Da un lato una delle cause è riscontrabile nelle caratteristiche intermedie e ibride su cui poggia costitutivamente il genere utopico; dall'altro è anche vero, come nel caso di Fourier, che questa ambiguità venne accentuata da una delle peculiarità che contraddistinsero, e contraddistinguono, la sua scrittura: la compresenza, lungo il testo, di due registri linguistici differenti, uno legato ai moduli dell'esposizione dogmatica e razionale, l'altro a quelli della narrazione letteraria. I due registri non sono tenuti separati né sono legati a situazioni enunciative specifiche, come potrebbe verificarsi se l'esigenza fosse quella, ad esempio, di partecipare alla connotazione di un personaggio (o alla sua differenziazione rispetto a un altro). I due registri convivono nel testo, la commistione è spesso assoluta e crea una chimera linguistica che conferisce allo stile di Fourier una particolarità che rappresenta buona parte del suo fascino. Scrisse Barthes:

Ceci est très exactement ce qu'on peut appeler maintenant du *paragrammatisme*: à savoir la surimpression (en double écoute) de deux langages ordinairement forclos l'un par l'autre, la tresse de deux classes de mots dont la hiérarchie traditionnelle n'est pas annulée, égalisée, mais – ce qui est beaucoup plus subversif – *désorientée*: le Concile et le Système passent leur noblesse aux petits pâtés, les petits pâtés passent leur futilité à l'Anathème, une contagion brusque *dérange* l'institution du langage.⁹⁰

Inoltre il vocabolario di Fourier è ricco e – diremmo oggi – multidisciplinare, in quanto si nutre dei linguaggi specialistici della filosofia, dell'astronomia, della storia e del diritto, delle scienze umane.

Proprio la varietà della sua scrittura, che noi moderni assumiamo come qualità del dettato fourieiano, ha rappresentato in realtà un ulteriore elemento di critica per i suoi lettori coevi. La lettura dell'opera di Fourier come un trattato di cui seguire in particolare le linee economiche, pedagogiche e societarie ha fatto torto all'eccezionalità della sua scrittura e all'alterità delle caratteristiche della sua Armonia societaria, cercando di applicare su un piano extratestuale quanto descritto su quello finzionale.

L'etichetta di folle che il suo secolo gli conferì gli restò appiccicata a lungo.

2. 3. 4. Commenti coevi.

*[Ils] ne pouvaient pas comprendre un homme qui
avait cent ans d'avance sur eux.*

⁹⁰ Roland Barthes, *Sade Fourier Loyola*, cit., p. 97.

La ricezione dell'opera di Fourier da parte dei suoi contemporanei fu per certi versi controversa. Non mancò la constatazione che qualcosa di nuovo si affacciava nel panorama filosofico e letterario, ma l'assoluta novità richiedeva una sensibilità poetica matura per essere pienamente percepita. La scrittura di Fourier ha costituito per lungo tempo un vero enigma, in quanto non si è riusciti a distinguere gli aspetti seri del suo lavoro da quelli più strettamente retorici, narrativi e, anche, meta-testuali, strettamente relati. Si ricordi che fino al 1830 circa vigeva ancora la rigida separazione classicista di generi, stili, discorsi, già ampiamente contestata ma ancora attiva, in grado di compromettere la comprensione di una prosa fuori dagli schemi in nome del rifiuto della commistione di trattato serio e scrittura letteraria.

La pubblicistica specifica del tempo mise invece in luce la commistione di discorso scientifico e letterario senza coglierne la felice sintesi, relegando l'opera di Fourier in un limbo in cui le caratteristiche ibride restarono isolate senza compenetrarsi.

Generalmente, considerando un tutt'uno il sistema socio-economico e lo stile, e le immagini scelte, per la descrizione dell'Armonia societaria, contro la piena e autonoma appropriazione di ciascuna delle due direttrici, si è messo l'accento ora sull'eccentricità dei contenuti

Puisque le règne de l'impossible est venu, ne nous étonnons pas de voir paraître à l'horizon scientifique et littéraire, les deux volumes qui réunissent le plus d'impossibilités, étayées par de la science, des recherches, de l'imagination, de l'esprit, de la bizarrerie, des connaissances de tout genre et des rêveries de toute espèce.⁹²

ora sull'eterodossia della scrittura

Mais si nul inventeur n'a été aussi magnifique en promesse, nul n'a été plus malheureux dans l'exploitation d'une découverte par la manière dont elle est présentée... Faut-il s'étonner si M. Fourier, combattant toutes les idées reçues, a trouvé si peu d'apologistes de son système?⁹³

⁹¹ Emile Lehouck, *Fourier aujourd'hui*, cit., p. 34.

⁹² «Le Miroir», 17 mars 1823, citato in Jean-Claude Dubos, *Charles Fourier jugé par ses contemporains et par la postérité*, (rubrique: "Le numéro de la revue Luvah consacré à Charles Fourier est désormais en ligne"), avril 2007, http://www.charlesfourier.fr/article.php3?id_article=387. Nel corso di questo sottoparagrafo, salvo i casi in cui viene riprodotta per intero l'indicazione bibliografica, i brani citati sono stati estrapolati dal lavoro di Dubos, la cui completezza e chiarezza non ha reso necessario reperire molte più fonti di quelle da lui riportate.

⁹³ François-Joseph Génisset, *Rapport à l'Académie de Besançon*, 4 août 1825, citato in Jean-Claude Dubos, *op. cit.*

Fourier venne sostanzialmente ripudiato e respinto in quanto inclassificabile, e sappiamo come l'eccedere il sistema retorico e filosofico vigente comporti spesso l'esclusione più per incapacità di comprensione che per un reale rifiuto del sistema proposto. Realisti e socialisti, tradizionalisti e moralisti si trovarono dalla stessa parte della barricata, pronti a difendere lo *status quo* dagli attacchi del maestro di Besançon. Ci fu chi colse la portata delle affermazioni di Fourier, ma se ne servì strumentalmente: il marxismo.

Il marxismo seppe comprendere il sistema di Fourier, ed era obbligato a farlo, dato che lo adoperò per fondare e motivare la distinzione tra socialismo scientifico e utopistico. Il processo con cui il Marx maturo condannò contemporaneamente l'ideologia – opposta alla realtà e alla scienza – e l'utopia, in quanto ad essa connaturata, è ben sintetizzato da Ricoeur, secondo cui «le concept d'idéologie englobe celui d'utopie. Toutes les utopies – et en particulier les utopies socialistes du XIXe siècle, celle de Saint-Simon, Fourier, Cabet, Proudhon, etc. – sont traitées par le marxisme comme des idéologies»⁹⁴. Il marxismo fu il primo artefice della delegittimazione secolare di Fourier, per altro apprezzato sia da Marx che, e soprattutto, da Engels⁹⁵. Marx ed Engels misero in luce l'immatunità del progetto non scientifico e la mancanza del concetto di *transizione*, ovvero il darsi come verità assoluta a prescindere dalla dimensione storica⁹⁶.

La bomba-Fourier era stata detonata, per lo meno in ambito economico e sociale, e il suo pensiero tendeva a perdere la propria autonomia, come dimostra il fatto che l'autore venne solitamente inserito come elemento di un insieme eterogeneo: 'Fourier, Considérant, Proudhon' per Lamartine, 'Saint-Simon, Leroux, Fourier, Considérant, Proudhon' per Flaubert, 'Saint-Simon, Fourier, Proudhon, Louis Blanc, Cabet' per Hippolyte Taine⁹⁷.

⁹⁴ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 23.

⁹⁵ Anche se il parere di Engels e Marx ebbe il peso di una condanna secolare sul pensiero di Fourier, dalle pagine che il primo in particolare dedicò ai socialisti pre-scientifici traspare ammirazione verso la concezione storico-sociale e verso l'abilità retorico-dialettica dell'utopista pre-quarantottesco: «mais là où il apparaît le plus grand, c'est dans sa conception de l'histoire de la société. [...] Fourier, comme on le voit, manie la dialectique avec la même maîtrise que son contemporain Hegel. Avec une égale dialectique, il fait ressortir que, contrairement au bavardage sur la perfectibilité indéfinie de l'homme, toute phase historique a sa branche ascendante, mais aussi sa branche descendante, et il applique aussi cette conception à l'avenir de l'humanité dans son ensemble. De même que Kant a introduit la fin à venir de la terre dans la science de la nature, Fourier introduit dans l'étude de l'histoire la fin à venir de l'humanité» (Friedrich Engels, *Socialisme utopique et socialisme scientifique*, estratto dall'*Anti-Dühring* (1880), pubblicato per la prima volta in francese ne *La Revue socialiste*, nn. 3, 4 e 5 del 20 aprile e del 5 maggio 1880, version numérique par Jean-Marie Tremblay, collection 'Les classiques des sciences sociales', pp. 46-47, http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html).

⁹⁶ Cfr. Gian Mario Bravo, *Utopia e socialismo*, in Bruno Bongiovanni e Gian Mario Bravo (a cura di), *op.cit.*, pp. 219-221.

⁹⁷ Cfr. Jean-Claude Dubos, *op. cit.*

Il giudizio di Marx ed Engels peserà a lungo, e, oramai in pieno Novecento, a poco varrà la lettura di Lehouck, secondo cui l'opposizione al marxismo è, in parte, una forzatura, in quanto «les postulats sur lesquels son système repose sont en réalité les options fondamentales du socialisme»⁹⁸. In ogni caso, qualora i colpi inferti al sistema di Fourier non fossero riusciti a sconfiggere il suo pensiero, permanevano le caratteristiche della sua scrittura a rassicurare i detrattori sulla portata della sua diffusione: «ce livre écrit par énigmes ne l'eût fait comprendre qu'à un petit nombre d'adeptes et vous avez tort de dire qu'il a perdu la France qui ne le connaît pas et ne le comprend pas»⁹⁹.

Servivano delle sensibilità poetiche per apprezzare e svelare appieno la genialità di questo autore poliedrico; non mancarono, né in patria né all'estero, dei seguaci sinceri, capaci di rischiare la vita per aderire alle sue idee, come accadde a Dostoevskij, membro del circolo fourieiano (o fourierista) di Tomashenskij e condannato a morte per fucilazione, pena poi commutata in reclusione; pare che anche Trozskij, durante il suo esilio, cercasse continuamente nelle biblioteche dei paesi attraversati testi di Fourier, i soli che potessero regalarli il conforto di una lettura piacevole. Ma rispetto all'adesione al suo sistema, siamo più interessati alla comprensione degli aspetti eminentemente letterari del suo lavoro; in tal senso è un tritico di grandi autori francesi a venirci incontro: Balzac, Hugo e Stendhal.

Balzac mise in luce la novità del ruolo assunto dalle passioni all'interno dell'Armonia societaria proponendo un ardito ma significativo paragone cristologico:

Les passions sont bien les mouvements de l'âme, elles ne sont donc pas mauvaises en elles-mêmes. En ceci, Fourier rompt en visière, comme tous les grands novateurs, comme Jésus, à tout le passé du monde. Selon lui, le milieu social dans lequel elles se meuvent rend seul les passions subversives. Il a conçu l'œuvre colossale d'appropriier les milieux aux passions, d'abattre les obstacles, d'empêcher les luttes.¹⁰⁰

Stendhal e Victor Hugo menzionarono Fourier tra le righe dei loro lavori.

Entrambi gli scrittori, consci dell'eccezionalità della scrittura di Fourier nel panorama coevo, profetizzarono la sua fortuna postuma, guadagnata all'interno di coordinate storiche più adatte alla sua comprensione.

⁹⁸ Emile Lehouck, *Fourier aujourd'hui*, cit., p. 49. In realtà, Fourier mira alla conciliazione tra capitalismo e socialismo, libertà e collettivismo.

⁹⁹ Georges Sand, lettera a Giuseppe Mazzini, 23 mai 1852.

¹⁰⁰ Honoré de Balzac, «La Revue Parisienne», 25 août 1840.

Per Stendhal, «comme Fourier n'avait aucune élégance et n'allait pas dans les salons, on ne lui accordera que dans vingt années son rang de rêveur sublime»¹⁰¹, mentre Hugo specificò nel suo capolavoro che «il y avait à l'Académie des Sciences un Fourier célèbre que la postérité a oublié et dans je ne sais quel grenier un Fourier obscur dont l'avenir se souviendra»¹⁰².

La loro previsione si è rivelata, almeno in parte, corretta.

¹⁰¹ Stendhal, *Mémoires d'un touriste*, 1837.

¹⁰² Victor Hugo, *Les Misérables*, 1862, capitolo I, libro III. Sulla stessa linea, Queneau arrivò addirittura a proporre, nel suo saggio *Dialectique hégélienne et séries de Fourier* (in Id., *Bords. Mathématiciens Précurseurs Encyclopédistes*, Hermann, Paris 1963), l'attribuzione del teorema del matematico Joseph Fourier al nostro Charles; ciò sarà approfondito nell'ultimo capitolo.

III Capitolo. Il laboratorio calviniano dell'utopia.

3. 1. Il laboratorio calviniano dell'utopia.

3. 1. 1. Antologia del '71.

Calvino partecipò alla generale riscoperta di Fourier promossa in ambito francese intorno alla metà degli anni '60. Il fervore con cui si avvicinò all'opera del maestro francese, appena riportata alla ribalta, è dimostrato, certo, dagli interventi saggistici che gli dedicò, e di cui si è detto, ma soprattutto dal lavoro di selezione per la pubblicazione di un'antologia di testi di Fourier condotto per l'Einaudi e durato più di quattro anni. Calvino parlò di questo lavoro in un'intervista rilasciata a Ferdinando Camon, lamentandone, sostanzialmente, il disinteresse critico:

In questa sua intervista avrei voluto che mi chiedesse cosa è stato per me il lavoro per l'antologia degli scritti di Fourier, pubblicata nel '71. Ebbene, ci tenevo: volevo essere il mio contributo al rimescolio di idee di questi anni. È un lavoro che mi sono portato dietro per almeno cinque anni, volevo che questo autore, questo mondo, questo modo di far funzionare il cervello diverso da tutti gli altri entrassero nel circuito delle idee italiano, nel patrimonio di suggestioni che stanno dietro alla politica come alla letteratura, come un punto di riferimento se non altro, che si sapesse che si può pensare anche così e non solo colà. Invece niente. I pochi specialisti mi hanno fatto capire che era meglio girarsi alla larga dal loro terreno; e la cultura letteraria non se n'è nemmeno accorta. Forse ho sbagliato io, avrei dovuto buttarmi di più in prima persona, invece ho voluto mantenere un distacco di studioso obiettivo, ho fatto un'introduzione solo informativa, soprattutto sulla fortuna letteraria di Fourier, perché non volevo mettermi di mezzo, volevo che si leggessero i testi senza intermediari. Ma questo anche perché la mia posizione verso Fourier non era facile da definire, non mirava a una qualche indicazione pratica, ma a un'acquisizione morale e fantasmatica. Cioè lo leggo come un autore letterario, ma io leggo così si può dire qualsiasi autore, cercando nuove possibilità di far funzionare il ragionamento e l'immaginazione, e solo quando quest'acquisizione s'è iscritta nei nostri circuiti mentali, allora potrà anche influire nella pratica, non sappiamo come; [...] non solo i filosofi ma anche i poeti cambiano il mondo.¹

Nell'intervista, data la coincidenza cronologica e tematica fra *Le città invisibili* e la cura dell'antologia su Fourier, si mettono in relazione questi due lavori e si affaccia il discorso sull'utopia letteraria. Il colloquio assomiglia più a un discorso tra sordi, in cui ogni risposta prevede una confutazione della domanda appena posta:

¹ Italo Calvino, *Colloquio con Ferdinando Camon*, in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, pp. 2792-2793.

Camon: *Il suo nuovo libro, uscito da qualche mese, ha tutta l'aria di una pausa, ma non, forse, per mettere ordine, bensì per smentire la possibilità di qualsiasi ordine. È un giudizio impressionistico, lo ammetto subito. Ma [...] Le città invisibili sono un libro che testimonia la caduta e la sfiducia, per sempre, verso ogni futuro sociale, verso ogni ordine per cui lottare.*

Calvino: Rifiuto nettamente questa interpretazione del mio libro. È un libro in cui ci si interroga sulla città (sulla società) con la coscienza della gravità della situazione, gravità che sarebbe criminale passare sottogamba, e con una continua ostinazione a veder chiaro, a non accontentarsi di nessuna immagine stabilita, a ricominciare il discorso da capo.²

Camon: *Però Il cavaliere inesistente (1959, se non sbaglio) si chiude con un invocazione al futuro. Non si può negare che questa sua aspettativa utopica si sia andata attenuando.*

Calvino: Utopia è un termine che si usa sempre in modo vago, mentre se si va a vedere i cosiddetti utopisti presentano dei sistemi di pensiero estremamente precisi e circostanziati. E quella di Saint-Simon è tutt'altro che un'utopia, è il modello di società cui tendono tanto gli Stati Uniti quanto l'Unione Sovietica, la sua è la vera e unica ideologia oggi vittoriosa su scala mondiale. Invece Fourier ha perso su tutta la linea, è stato emarginato e tradito.³

Camon: *Allora bisogna dire che Fourier con lei non ha funzionato. Dell'ottimismo di Fourier nelle Città invisibili non v'è traccia. Forse in Fourier lei andava cercando di ritrovare l'illuminismo del Barone rampante. Ma lo andava cercando perché questo spirito era per lei ormai lontano, perduto.*

Calvino: Prima c'erano dei critici che dicevano: Calvino non ha il senso del tragico, è troppo razionalista. Adesso ci sono dei critici che dicono: Calvino rappresenta la sconfitta della ragione, non crede nelle magnifiche sorti e progressive. Sono discorsi ai quali non sono molto sensibile. È vero che continuo a interessarmi del Settecento: è un gran secolo, con aspetti diversi e contrastanti, dalla filosofia dei Lumi agli ultimi maghi e alchimisti, agli occultisti e illuminati come anche Fourier, agli eredi della filosofia della natura del Rinascimento, come Goethe, ma sempre con uno sfondo comune, l'idea d'un disegno dell'universo, una storia extraumana in cui s'inserisce la storia umana. È lo sfondo che può ritrovare in alcune mie *Città*, credo. D'essere settecentesco, illuminista, razionalista, come dicono i critici, non l'ho mai né confermato né smentito. Lo dicevano per farmi un complimento, finché le parole non hanno cambiato segno: oggi l'illuminismo non gode più d'una buona stampa.⁴

L'affinità tra ricerche calviniane e utopia foureriana sono forti, come vedremo; Els Jongeneel, in un recentissimo saggio su *Le città invisibili* individua due correnti – utopica e distopica – compendiate nel testo definito felicemente «utopie à contrainte»); così si esprime sul Calvino di quegli anni:

² *Ivi*, p. 2790.

³ *Ivi*, p. 2792.

⁴ *Ivi*, pp. 2793-2794.

Ces travaux l'amènent à se pencher sur le genre de l'utopie. L'utopie le fascine, étant donné qu'elle réunit la critique sociale et le merveilleux, une combinaison de thèmes qu'il n'avait cessé d'exploiter lui-même jusque-là dans ses ouvrages.⁵

Vediamo in cosa consistette il lavoro sull'antologia (Charles Fourier, *Teoria dei Quattro Movimenti. Il Nuovo Mondo Amoros* e altri scritti sul lavoro, l'educazione, l'architettura nella società d'Armonia, scelta e introduzione di Italo Calvino, tr. it. di Enrica Basevi, Torino, Einaudi 1971). Calvino si occupò della selezione dei testi e della conformazione dell'indice; introdusse Fourier e la sua opera con l'intervento *L'ordinatore dei desideri*, di cui si è detto. Nella scelta e nella traduzione dei testi i due curatori si sono serviti dell'edizione in dodici volumi delle *Œuvres complètes de Charles Fourier*⁶, del 1966-68, operando una selezione nel *corpus* dell'opera (quattro tomi non partecipano assolutamente all'antologia). I brani citati appartengono alla *Théorie des Quatre Mouvements et des Destinées générales*⁷, alla *Théorie de l'Unité Universelle*⁸, a *Le Nouveau Monde Industriel et Sociétaire, ou Invention du procédé d'industrie attrayante et naturelle distribuée en séries passionnées*⁹, ai *Manuscrits publiés par «La Phalange», revue de la science sociale (1851-52, 1853-56, 1857-58)*, e, infine, all'allora recentissimo *Le Nouveau Monde Amoureux*, riscoperto proprio in quegli anni¹⁰. In via preliminare è interessante analizzare il lavoro fatto da Calvino per ridurre l'opera di Fourier – troppo vasta e di conseguenza illeggibile per un pubblico che vi si avvicini nel Novecento – al formato e alla dimensione di un denso volume.

L'indice calviniano consta di tre parti, per un numero complessivo di tredici paragrafi (dodici + Introduzione). L'indice è stato concepito con l'intento di rispecchiare fedelmente l'impianto dell'opera di Fourier e allo stesso tempo costituisce, con la sua innegabile fisionomia personale, ritagliata sui gusti e sugli interessi di Calvino, un vero e

⁵ Els Jongeneel, *Les Villes invisibles d'Italo Calvino: entre Utopie et Dystopie*, in Monica Jansen e Paula Jordão (a cura di), *La valeur de la littérature pendant et après les années 70: le cas de L'Italie et du Portugal*, Actes de la Conférence internationale, 11-13 mars 2004, Utrecht, Pays Bas, p. 592, consultabile in rete all'indirizzo <http://congress70.library.uu.nl/publish/articles/000045/article.pdf>.

⁶ Charles Fourier, *Œuvres complètes de Charles Fourier*, Introduction par Simone Debout-Oleszkiewicz, éd. Anthropos, Paris 1966-1968.

⁷ L'edizione del 1966 riproduce anastaticamente la 3ª edizione del 1846.

⁸ L'edizione del 1966 riproduce anastaticamente quella del 1841, che comprendeva una riedizione del *Traité de l'Association domestique agricole*.

⁹ L'edizione del 1966 riproduce anastaticamente l'edizione del 1845.

¹⁰ Manoscritto inedito, testo integrale. Cura, note e introduzione di Simone Debout-Oleszkiewicz, éd. Anthropos, Paris 1967. *Le Nouveau Monde Amoureux*, più che opera in sé compiuta, è il risultato del lavoro di collazione svolto su un gruppo di manoscritti sparsi e mai pubblicati.

proprio lavoro d'interpretazione, rilettura e riscrittura: «è dell'indice del volume che sono particolarmente fiero, il mio vero saggio su Fourier è quello»¹¹.

La prima parte, riservata all'enunciazione delle basi della teoria societaria di Fourier, comprende la teoria sull'attrazione appassionata, la visione cosmologica, la successione delle fasi e dei periodi e tutti quei passaggi che svelano il carattere complesso, composito e innovativo del pensiero e della scrittura di Fourier.

La seconda parte dell'antologia curata da Calvino raccoglie interventi sui pilastri di ogni edificio utopico: il lavoro, la pedagogia e l'architettura, tre delle tematiche canoniche di un'utopia, sia essa intesa come genere letterario che come trattato politico, sociale, urbanistico, economico e morale. Si tratta di argomenti obbligati per gli scrittori d'utopie, terreno comune su cui misurare il tenore delle proposte di Fourier.

La terza parte raccoglie il Fourier più eretico, quello de *Le Nouveau Monde Amoureux*, inedito fino al lavoro di recupero di Simone Debout-Olesziewicz a metà degli anni '60. Questa sezione è dedicata all'esplorazione del mondo delle manie amorose e ospita un vero e proprio romanzo dialogato – una *pièce* teatrale, se si preferisce: *Fakma et le Tourbillon de Gnide*. Il ritrovamento dei manoscritti inediti ha giocato un doppio ruolo, o, per meglio dire, ha innescato un processo a doppia velocità: prima, in virtù della visibilità – mediatica e accademica – di una simile operazione, ha permesso che si ritagliasse nell'ambito del dibattito critico coevo lo spazio per il recupero di un autore 'nuovo', o riscoperto; poi, ha condizionato il segno del recupero, in quanto proprio l'ingresso de *Le Nouveau Monde Amoureux*, per le caratteristiche tematiche e stilistiche, ha spostato radicalmente il baricentro del *corpus* di Fourier gettando una nuova luce interpretativa sul complesso dei suoi lavori¹². È ancora prematuro sapere se, e quanto, quest'ottica sia stata viziata dalla contingenza e dalla sensibilità degli studiosi e dell'epoca che l'hanno rimesso al centro del dibattito.

La prima e la terza parte, dunque, ospitano la sezione del lavoro dell'utopista francese che maggiormente disorientò e irritò i suoi contemporanei (e non solo: l'oblio che accompagnò Fourier – anche a causa dei suoi discepoli, che censurarono o travisarono le idee del maestro neutralizzandone proprio le punte più aspre, destinate poi a ritornare

¹¹ Italo Calvino, *Calvino parla di Fourier*, «Libri – Paese Sera», 28 maggio 1971, ora nella *Cronologia* a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto in Italo Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Mondadori, Milano 2000.

¹² È comprensibile come la comparsa di questi scritti nella bibliografia foureriana abbia profondamente modificato anche l'immagine di Fourier tramandata dalla tradizione, quella di un incantato filosofo-economista morto in solitudine fra i suoi vasi di fiori e, seppur eccentrico, non così disinibito da dedicare un'opera intera alle pratiche d'amore della sua Armonia societaria.

d'attualità – durò più di un secolo, almeno fino alla metà del XX), sezione che, *mutatis mutandis*, più colpì l'immaginazione calviniana.

La scelta dell'ordine editoriale da dare alle tre sezioni dell'antologia risponde con tutta probabilità al rispetto della cronologia di pubblicazione delle opere di Fourier.

È curioso constatare come a questa esigenza corrisponda anche l'emersione di una scansione significativa, dotata di senso, effettiva o voluta o, comunque, come tale percepita¹³, dato che questa sezione, posta significativamente in posizione mediana, attenua in parte¹⁴ la portata delle affermazioni fatte nelle due sezioni estreme, tali per posizione come negli aspetti formali e contenutistici.

In questo senso la struttura dell'indice riproduce fedelmente l'*allure* delle argomentazioni di Fourier, basata a mio avviso su tre momenti indipendenti ma correlati: l'esagerazione della tesi iniziale, il ragionamento – che arriva, quasi come una sintesi, a far accettare per via abducente le proposte sconvolgenti appena formulate – e, infine, la conclusione antitetica a qualsiasi norma accettata, implicita o meno, ottenuta tramite i suoi *adynata* poetici, che manifestano la natura fittizia delle sue parole; che ribadiscono, cioè, che l'utopia è sulla carta. Questo e altri spunti saranno approfonditi nei capitoli dedicati specificamente alle opere in esame.

¹³ Rispetto al rischio di sovra-interpretazione cui va incontro la costruzione di qualsiasi indice di un testo, per quanto asemantico sia l'indice, si confronti, relativamente agli anni appena successivi a quelli in cui Calvino lavorava all'indice per l'antologia di Fourier e de *Le città invisibili* (il lavoro sull'indice come unità significativa verrà adottato e perfezionato anche più tardi, in maniera ancora più scoperta, in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*), la soluzione adottata da Roland Barthes. Il critico francese usò, per costruire l'indice del suo *Fragments d'un discours amoureux* (Éditions du Seuil, Paris 1977), l'ordine alfabetico, consapevole com'era che qualsiasi ordine, motivato o meno, sarebbe stato interpretato dai lettori come dotato di senso, sufficiente a inscrivere i singoli frammenti monotematici entro una strategia unitaria; e poiché il suo era un testo non preordinato – o, perlomeno, sedicente tale – preferì sgombrare preventivamente il campo da simili congetture. Nella prefazione Barthes specifica che la scelta dell'ordine alfabetico è stata artificiosa e, sostanzialmente, estranea alla natura delle singole sezioni, nate ciascuna per ragioni autonome. A differenza del contemporaneo francese, Calvino lavora sull'Indice proprio per dotarlo di senso. Vuole cioè tracciare un itinerario, un percorso, una via d'uscita; anzi, parecchie uscite: «Ma questo è un libro fatto a poliedro, e di conclusioni ne ha un po' dappertutto, scritte lungo tutti i suoi spigoli» (Italo Calvino, *Presentazione* per l'edizione Mondadori del 1993 de *Le città invisibili*, p. X). Quest'ultima affermazione si coniuga con alcune, analoghe, reperibili all'interno del testo, e ci offre lo spunto per un'importante precisazione. L'indice de *Le città invisibili* si configura come *polisemico*, progettato per confermare diverse ipotesi di lettura o, addirittura, presentarsi come un alfabeto universale attraverso cui costruire, ciascuno, una propria grammatica. Riteniamo che Calvino si sia servito di immagini che si richiamano continuamente nel testo, e di rubriche intersecanti, e di metafore ripetute e variate, per creare una rete di relazioni plurime. Tornando all'immagine della scacchiera, vista in precedenza, vengono forniti i materiali di costruzione di tutte le «partite mentali», ma essi appaiono condensati, nella struttura fornita al lettore, entro i confini di una singola partita.

¹⁴ Anche questa sezione, al pari delle altre, presenta al suo interno delle parti eccentriche, destabilizzanti, incongrue (I meloni che non ingannano, Il trionfo dei polli coriacei, La guerra gastrofisica, senza tacere, ovviamente, la Gerarchia delle Corna, forse il brano più vicino a Molière per spirito e ritmo); il rispetto dell'atmosfera complessiva del testo imponeva questa scelta.

3. 1. 2. La decapitazione dei capi.

A ridosso del periodo di studi su Fourier e in coincidenza con la frequentazione dell'OuLiPo, nella fase in cui Calvino si dedicava alle sperimentazioni matematico-retoriche nell'ottica dello sfruttamento a fini creativi delle strutture fisse e del linguaggio formalizzato, da una parte, e allo studio dei meccanismi della combinatoria ristretta ai fini della composizione di testi potenzialmente infiniti, dall'altra, si situa un lavoro che per affinità tematica e coincidenza temporale può essere incluso nel laboratorio calviniano sull'utopia come pre-testo de *Le città invisibili. La decapitazione dei capi*.

La prova narrativa de *La decapitazione dei capi* ha avuto scarsa eco, nonostante gli auspici di uno dei suoi primi lettori entusiasti, Gaio Frattini: «Ti consoli il fatto che fra trent'anni *La decapitazione dei capi* entrerà nelle scuole, in luogo del *Barone Rampante* e del *Cavaliere inesistente...*»¹⁵.

Calvino compie con questo esperimento un ulteriore passo verso la scrittura pienamente utopica cui perverrà con *Le città invisibili*. Il risultato non coincide con le premesse, ma la lettura dei testi e le considerazioni dell'autore, che li accompagnano, rendono ancora più scoperto il loro intento sperimentale, volto al conseguimento di questo obiettivo. Anche se si trattasse solo di un moto d'avvicinamento, come tale si ha l'obbligo di indagarlo.

Calvino consegnò nelle mani di Jago della Pieve la «trama 'rivoluzionaria' di un libro volterriano da scrivere nel nome di una classe politica terribilmente immaginaria»¹⁶ perché la affidasse in anteprima ai redattori de «Il Caffè». Si tratta di abbozzi di capitoli di un libro mai terminato, numerati (da uno a quattro) e da considerarsi – è lo stesso Calvino a precisarlo – sia capitoli di uno stesso romanzo che inizi di libri diversi.

Il testo è preceduto da una nota scritta dall'autore nella quale si ribadisce il progetto di scrivere un libro che avesse la capacità di «proporre un nuovo modello di società, cioè un sistema politico basato sull'uccisione rituale dell'intera classe dirigente a intervalli di tempo regolari»¹⁷. In questa fase della riflessione calviniana la ricerca era incentrata sul reperimento dei mezzi adatti a formulare la proposta di un nuovo modello di società. *La decapitazione dei capi* non costituisce eccezione.

¹⁵ Gaio Frattini, *Nota* a Italo Calvino, *La decapitazione dei capi*, in Gaio Frattini (a cura di), «Il Caffè» *politico e letterario. Antologia (1953-1977)*, Pierluigi Lubrica Editore, Bergamo 1992, p. 43. Il testo calviniano apparve per la prima volta nel dicembre 1969 ne «Il Caffè letterario e satirico». Si segnala, come pura associazione d'idee, che la coppia di aggettivi – *politico* e *letterario* – ricorda la coppia di sostantivi *letteratura* e *società* usata da Calvino nel suo *Una pietra sopra* – la silloge che raccoglie i saggi che oscillano tra queste due polarità della riflessione estetica e umana dell'autore ligure. A costo di dire un'ovvietà, occorre ricordare come società e letteratura rappresentino anche le due anime dell'utopia.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Italo Calvino, *La decapitazione dei capi*, cit., p. 33.

La nota condensa il testo, esplicitandone le finalità e sintetizzandone il contenuto narrativo. L'obiettivo, comune a tre¹⁸ brani del testo – considerati in questa sede autonomi per semplicità di argomentazione e per ragioni stilistiche e contenutistiche – è la proposta di un nuovo modello di società, la visualizzazione di un altrove dalle forti implicazioni sociali. In virtù di queste premesse anche *La decapitazione dei capi* potrebbe essere letta come un'utopia, costruita sull'immagine della società vigente – di cui in filigrana si critica il modello rappresentativo – e incentrata sul mutato ruolo della politica e del potere nella nuova società utopica descritta.

Ma, pur con le stesse premesse, la distanza dalle *Città* è siderale: l'immaginario visivo straniato e allusivo, la dimensione acronica e intima tratteggiano nelle *Città* un universo discreto fatto di variabili minime, una sorta di relativismo combinatorio che viene risolto, nei suoi esiti più felici, in termini di 'estetica sociale'; negli abbozzi de *La decapitazione dei capi* lucida registrazione (e rielaborazione) della realtà e progetto politico rivoluzionario si saldano nell'immagine dell'uccisione rituale della classe dirigente, dando luogo a un'utopia del rovesciamento del potere più critica che costruttiva, o evocativa, la quale, pur non aspirando a uscire dalla pagina, tende comunque a proiettarsi al di fuori di essa. In maniera eccessiva ma, al limite, riproducibile nella realtà.

È doveroso in questa fase mettere a confronto le considerazioni proposte col testo vero e proprio, di cui verranno estrapolate le parti più significative alla ricerca di delucidazioni e conferme di quanto fin qui argomentato. Occorre precisare, preliminarmente, che dei tre testi presenti sotto il medesimo titolo il primo, ben più lungo degli altri, rappresenta indubbiamente quello più compiuto, articolato e riuscito, e, solo fra i tre, merita probabilmente di essere considerato anche opera compiuta. È in ragione di ciò che, pur all'interno di una disamina complessiva, a esso sarà dato maggior peso. I tre brani, sommati, non raggiungono complessivamente le dieci pagine.

In tutti e tre gli abbozzi si parla di potere politico, classe dirigente ed eliminazione rituale dei capi. Nel secondo, la televisione è l'occasione per parlare della morte pubblica da destinarsi a un uomo pubblico: «la democrazia comincia solo dal giorno in cui si ha la sicurezza che al giorno stabilito le telecamere inquadreranno l'agonia della nostra classe dirigente al completo, e, in coda allo stesso programma (ma molti spettatori a quel momento spengono l'apparecchio) l'insediamento del nuovo personale»¹⁹.

¹⁸ Un quarto brano non figura nella nostra selezione, quello indicato col numero 3. Il testo numero tre inscena il conflitto tra progetto rivoluzionario e regime oppressivo nella Russia zarista, non condivide la medesima atmosfera degli altri ed è stato da noi escluso dall'analisi. Il mancato inserimento è già dell'antologia del «Caffè», probabilmente dovuto alle medesime ragioni.

¹⁹ *Ivi*, p. 40.

Nel terzo si entra direttamente *in medias res*, con la descrizione del buon esito della pratica delle amputazioni rituali ai danni dei capi, in un clima di generale consenso nei confronti delle mutilazioni inferte ai dirigenti. E questa non sarebbe che una pratica provvisoria, un succedaneo – in «tempi in cui l’uccisione pura e semplice dei capi non sarebbe stata compresa né dalle autorità né dall’opinione pubblica»²⁰ – della teoria più estrema e inapplicabile, cui ci si ispira per il futuro.

Il primo brano, rispetto ai due successivi, è quello che maggiormente rispetta il modello utopico. In esso è presente una cornice ridottissima («Il giorno in cui arrivai alla capitale doveva essere la vigilia di una festa»²¹) ma fedele, nel complesso, ai tratti minimi – l’indeterminatezza temporale, il simbolo-città, le figure del testimone e del messaggero – del genere utopico. In essa il narratore viene a conoscenza, insieme al lettore, della pratica rituale della decapitazione dei capi, vigente nell’altrove descritto – la capitale – e viene messo a partecipazione delle ragioni profonde di una simile consuetudine:

Solo i capi possono essere decapitati, perciò non si può volere essere capi senza volere insieme il taglio della scure. Solo chi sente questa vocazione può diventare un capo, solo chi si sente già decapitato dal primo momento in cui siede a un posto di comando.²²

Esaminando i tre brani nel loro complesso, ne risulta un quadro omogeneo, in cui il sistema di avvicendamento al comando è rappresentato e auspicato in termini cruenti e *politically incorrect*: dalla mutilazione all’agonia fino alla morte cambiano le modalità ma non muta la sostanza.

Nell’ambito degli interessi entro i quali ci stiamo muovendo, ovvero nella prospettiva della letteratura di genere utopico, un simile esperimento può essere definito un tentativo di utopia rivoluzionaria, di ribellione e annientamento (o perlomeno indebolimento) del potere, caratterizzata dalla prevalenza della critica alla società vigente rispetto alla configurazione, e alla costruzione fantastica, dell’altrove assiologicamente connotato. La critica del potere è esplicita in alcuni passi. «Così andavano le cose, – assenti il vecchio, – ai tempi in cui non era chiaro che chi sceglie d’esser capo sceglie d’essere decapitato a breve termine. Chi aveva il potere se lo teneva stretto...»²³, si legge nel primo brano; mentre nel secondo si afferma: «Come andassero le cose prima, al tempo in cui gli uomini pubblici morivano nascosti, non riusciamo più a immaginarlo;

²⁰ *Ivi*, p. 41.

²¹ *Ivi*, p. 33.

²² *Ivi*, p. 39.

²³ *Ivi*, p. 36.

oggi ci fa ridere il sentire che definivano democrazia certi loro ordinamenti d'allora»²⁴. La critica resta tale anche quando si traveste da caricatura spietata, cruda e crudele, dei suoi attori. Questa volta il potere logora proprio chi lo esercita, si potrebbe dire contraddicendo una formula che tanta fortuna ha avuto negli ultimi decenni.

Non si tratta però di vero e proprio mondo alla rovescia, ma del rovesciamento, questo sì, dei consueti ruoli sociali, accompagnato dal liberatorio sacrificio del capo. Una forma, insomma, che Bachtin avrebbe definito probabilmente *carnevalesca*²⁵, e che al pari delle opere così classificabili, presenta significativi punti di contatto con l'utopia letteraria senza poter essere ad essa totalmente assimilata. In questo senso *La decapitazione dei capi* può essere considerata una tappa d'avvicinamento alla scrittura veramente utopica.

A questo lavoro manca l'elaborazione concettuale e la pratica dello studio dell'utopia che avrebbero permesso successivamente a Calvino di *riscrivere* l'utopia attraverso un'utopia-programma della propria morte e metamorfosi e rinascita, così come avverrà con *Le città invisibili*.

3. 1. 3. Un approccio imperfetto.

Si è già parlato della differenza tra l'*utopismo* che permea gran parte della produzione calviniana anteriore agli anni '70 e la svolta del periodo successivo; l'analisi di alcune componenti è stata fatta allo scopo di marcare le differenze con l'opera che, sola, può definirsi veramente utopica.

Nel caso dell'analisi de *Le città invisibili*, come anche ora, d'altronde, si è voluto insistere sugli elementi che motivano e sostengono l'appartenenza di un'opera a un determinato genere letterario – con tutto ciò che ne consegue relativamente al bagaglio memoriale o alla competenza generica dell'autore e all'orizzonte d'attesa dei lettori – con l'obiettivo di cogliere gli aspetti formali e tematici che permettono di ascrivere un'opera a un determinato *corpus*, quello dell'utopia letteraria, facendo passare in secondo piano la semplice attitudine utopica o *utopismo*, che esprime un atteggiamento generale, un *modus agendi* nutrito di presupposti utopici evocati in opere che formalmente non possono essere definite utopie. Si può essere poetici senza scrivere poesie, tragici senza scrivere tragedie, comici senza scrivere commedie; allo stesso modo si possono inserire elementi utopici in opere che appartengono ad altre classificazioni in quanto l'utopismo è

²⁴ *Ivi*, p. 40.

²⁵ Cfr. l'opera fondamentale di Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, a cura di Clara Strada Janovic, Einaudi, Torino 1979 (Edizione originale: *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva 1975). In Sardegna, e a Cagliari in particolare, si ripete ogni anno il rito del rogo pubblico del *Re Canciofali*, il re del Carnevale incarnazione del potere costituito.

un'attitudine, una disposizione d'animo, una speranza: come tale nessun genere gli è aprioristicamente precluso.

Rispetto al procedimento appena descritto, la peculiarità de *La decapitazione dei capi* consiste nel rovesciamento speculare dell'attitudine appena delineata. Calvino attua una combinazione eccentrica degli elementi di cui sopra operando un'inversione plausibile da un punto di vista teorico ma improduttiva da quello pratico, come la sorte de *La decapitazione dei capi* testimonia; se è vero infatti che la narrazione si confà a un processo di costruzione formale di un'utopia programmatica rispettosa dei parametri di genere – e si intravede il tentativo di non cadere nella vuota ripetizione delle medesime strategie di organizzazione di un discorso senza per questo discostarsi eccessivamente da esse –, è altrettanto vero che questa volontà di iscriversi entro una tradizione ben definita si traduce proprio nel sacrificio di alcuni elementi connaturati all'utopia letteraria; il sacrificio comprende la proposta di un altrove 'straniante' e la rappresentazione della felicità (o dei modi per ottenerla o intravederla); la tendenza alla schematizzazione, al catalogo e all'elenco, e il gusto del particolare; la capacità di vedere e pensare il mondo da una prospettiva assolutamente eccentrica; in una parola, vengono meno molti degli aspetti che si suole comprendere nell'etichetta iper-semanticizzata *utopia*. La non perfettibilità come utopia letteraria de *La decapitazione dei capi* poggia su questa constatazione; ma non solo. Vengono inoltre usate le medesime strategie di *inventio* adottate, ad esempio, nella *Trilogia degli Antenati*, dove si erano già rivelate validi ausili alla scrittura romanzesca in generale, ma non a quella utopica in particolare.

L'idea matura dell'utopia come prospettiva straniante, da esercitarsi attraverso l'attualizzazione dell'inconcepibile e l'educazione – anche letteraria – a una nuova pratica visiva immanente, parcellizzata e pulviscolare, appare appena ventilato, e, per contro, si riscontra il tentativo di costruire un modello di società che, pur con alcune punte estreme, acuminate a fini espressivi, è trasferibile dalla dimensione finzionale a quella reale, proprio nella direzione opposta all'antifunzionalità della proposta irrealizzabile e iper-letteraria cui approderà con *Le città invisibili*. Il tentativo – o la tentazione – di far uscire l'utopia dalla pagina è evidente.

C'è un altro segnale che testimonia l'appartenenza di quest'opera a una fase della poetica calviniana precedente a quella che ha dato luce a *Le città invisibili*: l'attualizzazione visiva di metafore verbali.

Si tratta di un procedimento formale di costruzione del racconto consistente nel partire da una metafora linguistica, o da un'immagine codificata o da una frase fatta o locuzione proverbiale per concepire un racconto che sviluppi le premesse contenute nell'immagine

scelta; costituisce, al pari degli altri cui abbiamo precedentemente accennato, uno dei motori mitopoietici cari a Calvino e già sperimentati in passato, come ad esempio nella *Trilogia degli Antenati*²⁶.

Nei brani de *La decapitazione dei capi* questo meccanismo è iterato, enfatizzato e addirittura esasperato: la «festa dei capi»²⁷ equivale a fare loro la festa; «cominciavo a capire ma non ero sicuro: il capo dei capi, volete dire? Nella cesta?»²⁸, oppure «il capo comanda finché è attaccato al collo»²⁹, o ancora più esplicitamente, «Il frutto quando è maturo si coglie, il capo si decapita. Lascereste marcire i frutti sui rami?»³⁰.

Il principio, spinto al massimo grado nel testo n. 1, è lo stesso anche nelle altre due sequenze. Nella seconda la carica a vita si accompagna alla morte pubblica e determina «l'unificazione dei ruoli del carnefice e della vittima»³¹. Nella terza, il sistema della potatura dei capi porta a scarnificazioni ripugnanti, che tramutano i capi in un corteo di *freaks*: «In quel momento sarà chiaro che solo in quel minimo di carne che loro resta potrà incarnarsi il potere, se un potere avrà ancora da esistere»³².

Molti elementi sono sacrificati all'onnipresenza della metafora verbale, che pare il solo portante in grado di sostenere il racconto; ciò ne rappresenta forse il limite più evidente, almeno riguardo agli intenti espressi nella nota iniziale.

Sintetizzando i tre bani sul modello calviniano, si potrebbe dire che un capo sta su, nella capitale, perché vi è capitato, ma chi si trova in alto, nella posizione del capo, può cadere, o decadere, e la caduta del capo è una decapitazione in cui il capo decapitato è il capo del capo, e lo stesso valga per tutti i capi dei capi capitati al potere e poi decapitati.

Per scrivere un'utopia in pieno Novecento questa strategia, evidentemente, non paga.

L'analogia non metaforica mutuata da Fourier e lo schema numerico e strutturale di matrice oulipiana concorreranno a fornire a Calvino gli strumenti adatti a superare queste prime difficoltà, come si può evincere dalla lettura de *Le città invisibili*.

²⁶ Nei romanzi che compongono la *Trilogia* questo meccanismo è in piena funzione: l'uomo diviso o diminuito, lacerato nella sua interezza, si tramuta nel visconte dimezzato; l'immagine di chi ha la testa fra le nuvole dei propri ideali e afferma di voler vivere senza toccare terra prende le sembianze del barone rampante; la condizione, infine, di chi definisce se stesso solo attraverso i propri titoli o si identifica esclusivamente nella divisa che porta è rappresentata dall'armatura vuota del cavaliere inesistente. In maniera analoga Milanini ha parlato di allegoria: «A questo livello l'allegoria può essere considerata come un antitipo, instaura subito una distanza ironica, induce il lettore a riflettere sugli usi creativi del linguaggio». (p. 40)

²⁷ Italo Calvino, *La decapitazione dei capi*, cit., p. 33.

²⁸ *Ivi*, p. 34.

²⁹ *Ivi*, p. 36.

³⁰ *Ivi*, p. 34.

³¹ *Ivi*, p. 41.

³² *Ivi*, p. 42.

3. 2. Le città invisibili come opera utopica.

3. 2. 1. Difficoltà di collocazione.

La storia critica de *Le città invisibili* è sostanzialmente uniforme per ciò che concerne l'apprezzamento estetico³³, ma è caratterizzata da numerose oscillazioni per ciò che riguarda l'attribuzione dell'opera a un genere piuttosto che a un altro; la vicenda del suo inserimento critico all'interno di un canone o di una storia letteraria è in questo senso non univoca³⁴, comune a quella di altre opere novecentesche.

Anche Aurore Frasson-Marin ne risulta quasi turbata:

En mettant à nu ses structures en même temps que ses références culturelles, en se donnant au départ comme jeu, en débordant le cadre habituellement assigné au roman sans pour autant s'insérer dans un genre défini, ce livre fait éclater et se détruire le jugement qui tenterait une classification conventionnelle à son égard. Il soulève parfois la perplexité ou bien irrite.³⁵

Per *Le città invisibili* lo stesso autore offre numerosi chiavi di lettura: si può parlare di poemi in prosa o operette morali («ho provato componimenti più brevi ancora, con uno sviluppo narrativo più ridotto, tra l'apologo e il *petit-poème-en-prose*, ne *Le città invisibili*»³⁶), romanzo filosofico o fantastico, *collage* di descrizioni o di allegorici contrappunti teorici

³³ Alcuni pareri autorevoli: Pier Paolo Pasolini, recensione sul «Tempo», 28 gennaio 1973, ora col titolo 'Le città invisibili' di Italo Calvino, in Id., *Descrizioni di descrizioni*, Einaudi, Torino 1979: «Leggere questo libro è stato quasi inebriante e non è un caso o un fatto personale»; Gore Vidal, «The New York Review of Books», May 30, 1974, ora in *Riga 9*, a cura di Marco Belpoliti, traduzione di Franco Nasi, Marcos y Marcos, Milano 1995: «Il settimo e più recente romanzo (o opera di meditazione o poesia) di Calvino, *Le città invisibili*, è forse la sua opera più bella»; Natalia Ginzburg, «L'indice», II, settembre-ottobre 1985, n. 8, ora in Ead., *Non possiamo saperlo: saggi 1973-1990*, Einaudi, Torino 2001): «Quel libro stupendo che è *Le città invisibili*, secondo me è il più bello dei suoi libri»; Guido Almansi, «Bimestre», 1973, nn. 26-29: «Vorrei subito aggiungere che *Le città invisibili* mi sembra un libro stupendo, forse il più bello che Calvino abbia mai scritto, forse uno dei libri più importanti pubblicati in questi ultimi anni»; Giorgio Manganelli, dattiloscritto inedito relativo a un intervento radiofonico del 1972, ora in Mario Barengi, Gianni Canova, Bruno Falchetto (a cura di), *op. cit.*: «L'ultimo libro di Italo Calvino uscito proprio in questi giorni, *Le città invisibili*, è senza dubbio uno dei suoi libri più affascinanti»; Flavia Ravazzoli, (*Le città invisibili* di Calvino: *utopia linguistica e letteratura*, in Ead., *Il testo perpetuo. Studi sui movimenti retorici del linguaggio*, Bompiani, Milano 1991): «Esistono libri che parlano di luoghi del mondo come se fossero fondali scenici in attesa che l'azione si impadronisca di loro: *Le città invisibili* di Italo Calvino è certamente uno di questi, e contemporaneamente è anche un inimitabile libro di figure senza illustrazioni». Aurore Frasson-Marin, *Structures, signes et images dans Les villes invisibles d'Italo Calvino*, «Revue des Études Italiennes», 1977, n. 1: «Un goût certain pour la littérature insolite suffira, si l'on entreprend la lecture des *Villes Invisibles* d'Italo Calvino, pour être à même d'apprécier l'esprit de finesse, la beauté des images, le jeu subtil de l'invention et de l'écriture».

³⁴ Opera fantastica e autobiografica, poemetto della felicità o della disperazione, fantasia urbanistica e collage di descrizioni. Le definizioni abbondano.

³⁵ Aurore Frasson-Marin, *op. cit.*, p. 48.

³⁶ Italo Calvino, *Rapidità* in Id., *Lezioni americane*, cit., p. 671.

(nel presentare *Le città invisibili* ai lettori de «L'Espresso», Calvino aveva messo l'accento sulla pratica compositiva e sulla duplice natura del suo scritto – *narrativa* e *saggistica* – che interagiscono nell'arco di tutto il testo, consentendone la lettura nel doppio registro³⁷). Come giustamente sottolinea Guido Bonsaver: «Sono anni di estrema sperimentazione narrativa, in cui il lavoro letterario assume per Calvino la forma dell'indagine gnoseologica, nel tentativo di costruire una visione del mondo vicina al sapere scientifico e filosofico contemporanei»³⁸.

Ne *Le città invisibili*, in particolare, viene messa in evidenza la logica della pluralità del reale e del paradosso sempre insito in esso, attraverso una rivoluzione formale basata sulla poetica del frammento a sua volta concepita a partire dall'idea di un'utopia pulviscolare e polverizzata che sul concetto di relatività fonda il ruolo della parola letteraria. Questa rivoluzione formale agisce sulla fabula, parcellizzandola fino alla dimensione modulare del singolo frammento:

Le 'città invisibili' rappresentano utopie in senso proprio, città che vanno abitate al di fuori del comune sistema di coordinate spazio-temporali. [...] A differenza della maggior parte degli utopisti tradizionali, a Calvino, in verità, non interessa descrivere una città *ideale*, ma piuttosto *molte* città, che possono essere organizzate in modo *positivo*, *negativo* o *ambivalente*.³⁹

Tra le cornici narrative e i toni descrittivi (o iporacconti) lo sfasamento è assoluto anche solo nell'uso ibrido dei tempi verbali, nei quali si nota uno slittamento dal presente al passato, e anche nelle persone verbali, dal singolare al plurale. Questo sfasamento ha come obiettivo la messa in crisi della dimensione temporale, crisi ottenuta attraverso la negazione della linearità della storia, che Calvino poté desumere anche dalle riflessioni sull'uscita dalla storia, mutate da Hegel attraverso Konejève, di cui si servi Queneau nella costruzione del suo *Les fleurs bleues*, che Calvino tradusse nel 1967⁴⁰.

³⁷ «A un certo punto alla *lettura poetica* s'è sovrapposta una possibilità di *lettura* quasi direi *saggistica*, e allora il libro ha cominciato a prendere forma» Italo Calvino, *Nel regno di Calvino*, «L'Espresso», XVIII (1972), n. 45. Il corsivo è mio. E ancora: «Un libro come questo [...] si deve leggere come si leggono i libri di poesie, o di saggi, o tutt'al più di racconti [...] ebbene, voglio appunto dire che anche un libro così, per essere un libro, deve avere una costruzione», (Id., *Presentazione*, cit., p. VI).

³⁸ Guido Bonsaver, *Città senza tempo: cronologia 'debole' e tracce benjaminiane nelle 'Città invisibili' di Italo Calvino*, «Italianistica», Anno 2002, n. 2-3, p. 51. L'interessante saggio di Bonsaver dedica ampio spazio a un parallelo – tanto stilistico quanto ideologico – tra Calvino (e, in particolare, il Calvino delle *Città invisibili*) e il Benjamin di *Immagini di città* e *Infanzia berlinese*; degne di nota le osservazioni sullo stile paratattico e aforistico – definito solitamente *linguaggio metaforico* dalla critica benjaminiana – comune al testo calviniano, e tra Marco Polo e la figura dell'intellettuale girovago di Benjamin, simili al *flâneur* baudelairiano.

³⁹ Peter Kuon, *Critica e progetto dell'utopia*, cit., p. 29.

⁴⁰ Raymond Queneau, *I Fiori Blu*, Einaudi, Torino 1967.

Specie negli ultimi anni, quest'opera calviniana ha costituito l'occasione di stabilire legami intertestuali e interdisciplinari con altri settori del sapere – e altre discipline – come l'architettura, il fumetto, la musica, le arti plastiche, il pensiero politico e la teoria letteraria; e il catalogo potrebbe proseguire⁴¹.

Lo stesso Calvino manifestò nei confronti dell'opera un affetto particolare⁴² e la escluse dai progetti di rilettura, riscrittura e reinterpretazione a cui sottopose invece altre prove degli anni precedenti, scomposte nelle loro funzioni essenziali.

Da un punto di vista formale, *Le città invisibili* si presentano come dei *resoconti di viaggio* del mercante veneziano Marco Polo fatti all'imperatore dei Tartari Kublai Kan. Anzi, visto che la prima serie in ordine d'apparizione è proprio quella relativa alla memoria, *Le città invisibili* potrebbero essere definite un *memoriale di viaggio*, anche se, come vedremo, il viaggio è assolutamente mentale, non fisico. Secondo Flavia Ravazzoli

Il binomio viaggio-letteratura si ripropone come genere narrativo a tutto vantaggio del secondo termine. Le città invisibili di Calvino non compongono un romanzo di viaggio solo perché non sono attraversate da una trama d'azione unificante; ma certo offrono un canovaccio di almeno cinquantacinque racconti gremiti di avventure, dove c'è ampio spazio per eros, epos e pathos.⁴³

Il *Milione* rappresenta quindi il pre-testo di partenza su cui l'autore ligure ha esercitato il suo lavoro di recupero, ibridazione e riscrittura:

On pourrait donc dire que dans *Les villes invisibles* qu'il publie tout de suite après l'anthologie fouriériste, Calvino poursuit son interrogation critique de la société.

⁴¹ La natura polisemica di questo testo lo ha reso una miniera pressoché inesauribile di immagini-apologo; in virtù di questa forte capacità di significanza e per la natura molecolare del testo – ciascuna città descritta è ospitata in una porzione di testo che va dalla mezza pagina fino a un massimo di due – *Le città invisibili* si prestano anche a citazioni di breve portata, che ne rendono agevole l'inserimento in numerosi contesti. Il testo calviniano produce una pluralità immensa di rappresentazioni di città potenziali, e frequentemente è stato ispirazione per artisti ed architetti come Massimiliano Fuksas o Renzo Piano dando luogo a sorprendenti traduzioni intersemiotiche. Si pensi alla mostra *La visione dell'invisibile* allestita nel 2002 alla Triennale di Milano oppure all'opera di Paolo Grassino intitolata *Armilla* alla mostra Outside che avviene ciclicamente all'esterno di Palazzo Bricherasio a Torino. Inoltre in rete è consultabile il sito di Colleen Corradi Brannigan, autrice di incisioni ispirate alle città invisibili, di cui propone una «rappresentazione trascendentale» (<http://www.cittainvisibili.com/>).

⁴² «Un simbolo più complesso, che mi ha dato le maggiori possibilità di esprimere la tensione tra razionalità geometrica e groviglio delle esistenze umane è quello delle città. Il mio libro in cui credo d'aver detto più cose resta *Le città invisibili*, perché ho potuto concentrare su un unico simbolo tutte le mie riflessioni, le mie esperienze, le mie congetture; e perché ho costruito una struttura sfaccettata in cui ogni breve testo sta vicino agli altri in una successione che non implica una consequenzialità o una gerarchia ma una rete entro la quale si possono tracciare molteplici percorsi e ricavare conclusioni plurime e ramificate» Italo Calvino, *Esattezza* in Id., *Lezioni americane*, cit., pp. 689-690. Il corsivo è mio.

⁴³ Flavia Ravazzoli, *op. cit.*, p. 152.

Pour ce faire, il a opté cette fois-ci pour une adaptation moderne du récit de voyage de Marco Polo.⁴⁴

Dice Calvino:

Il libro è nato così, dall'idea di un rifacimento del "Milione". In quel momento m'interessavo, con alcuni amici, a forme letterarie non narrative, e m'interessavo anche alle opere letterarie che sono il rifacimento di altre opere. È in quello spirito che ho cominciato a scrivere il capitolo introduttivo del libro.⁴⁵

Il testo duecentesco viene adoperato come palinsesto noto entro il quale collocare la vicenda narrata, ma non aiuta a dirimere la questione dell'appartenenza a un genere piuttosto che a un altro, dato che

proprio perché si sottrae ad ogni classificazione, sia come romanzo, che come libro autobiografico, o come testimonianza della valorizzazione commerciale di terre incognite, *Il Milione* rientra nel ristretto novero della dozzina di libri, o giù di lì, più originali del mondo.⁴⁶

Non si sa neppure dire se abbia valore documentario o evocativo. Il reale si fonde col fantastico.

L'Oriente misterioso ha sempre costituito per l'Occidente l'esotismo per eccellenza, il mondo delle favole e dei sogni; un «orizzonte mentale», lo definì una volta Le Goff. Agli occhi degli europei l'Oriente si offriva come «il mondo delle utopie e degli eccessi»⁴⁷.

Insomma, *Il Milione* rappresenta un modello di narrazione al pari de *Le mille e una notte* e del *Decameron*, cioè un contenitore universale di storie e di suggestioni, un vero e proprio 'collettore del meraviglioso': «i libri diventano come continenti immaginari in cui altre opere letterarie troveranno il loro spazio; continenti dell'"altrove", oggi che l'"altrove" si può dire che non esista più, e tutto il mondo tende a uniformarsi»⁴⁸.

Il palinsesto scelto da Calvino per ambientare le sue *Città* rappresenta dunque un continente immaginario e dell'altrove, così come lo evocò un viaggiatore del passato: la prima coordinata, intertestuale, allude all'utopia senza nominare un testo che appartenga esplicitamente alla letteratura utopica. La prima coordinata è il non-luogo, uno spazio

⁴⁴ Els Jongeneel, *op. cit.*, p. 593. Anche Marina Zancan sostiene che «il primo elemento certo di continuità è la persistenza del *Milione* come fonte viva nell'immaginario di Calvino» (Marina Zancan, *Le città invisibili di Italo Calvino*, in AA.VV., *Letteratura italiana. Le Opere*, diretta da Alberto Asor Rosa, IV/2, *Il Novecento. La ricerca letteraria*, Einaudi, Torino, 1995, p. 877).

⁴⁵ Italo Calvino, *Nel regno di Calvina*, in «L'Espresso», XVIII (1972), 45, p. VI.

⁴⁶ Anthony Burgess, *Marco Polo* in *Marco Polo, Il Milione*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1998, introduzione e note di Marcello Ciccuto, p. 10.

⁴⁷ Marcello Ciccuto, *Introduzione*, in *Marco polo, op. cit.*, p. 16.

⁴⁸ Italo Calvino, *Presentazione*, cit., p. VIII.

che non c'è che potenzialmente può contenere tutte le storie⁴⁹. La lettura del *Milione* fatta da Calvino somiglia all'atteggiamento adottato nei confronti dell'opera di Fourier, e costituisce un ulteriore passo d'avvicinamento all'acquisizione dei tasselli per la costruzione di una nuova utopia.

I richiami intertestuali al testo di Marco Polo sono numerosi ma non precipui: è soprattutto l'evocazione dell'atmosfera ad interessare Calvino⁵⁰. Inoltre, a un vero lavoro di riscrittura del *Milione* rimanda a un'altra esperienza dell'autore, incentrata sulla figura di Marco Polo e precedente la composizione de *Le città invisibili*: la sceneggiatura di un *Marco Polo* televisivo, alla quale Calvino si accinse, nel 1960, su proposta di Mario Monicelli, Suso Cecchi d'Amico e Franco Cristaldi. Lo sceneggiato televisivo non vide mai luce, ma il lavoro calviniano è ugualmente giunto sino a noi. Esso costituisce il primo passo di un progetto di *riscrittura* che avrà il suo culmine ne *Le città invisibili*. I temi della relazione di viaggio e della riscrittura si saldano. Dice Els Jongeneel:

On rencontre souvent des réélaborations de textes ou de thèmes littéraires connus chez Calvino. [...] Dans *Les villes invisibles*, il a transformé le voyageur beau parleur de *La description du monde* en utopiste engagé et lucide et son employeur, l'empereur

⁴⁹ Il concetto richiama un'altra considerazione calviniana, espressa qualche anno dopo, in cui si sente l'eco de *Le città invisibili*. «Nel teatro antico la scena fissa rappresentava il luogo ideale, in cui tutte le tragedie e tutte le commedie possono svolgersi. Un luogo della mente, fuori dello spazio e dal tempo, ma tale da identificarsi con i luoghi ed i tempi d'ogni azione drammatica [...]; poteva essere ogni reggia, ogni tempo, ogni piazza di città. Bastava che alla soglia d'una di quelle porte s'affacciasse un re, o un indovino, o un messaggero, ed ecco che fra le tante azioni potenziali una diventava attuale, senza che la continuità con il resto dell'esistente e dell'immaginabile fosse spezzata» (Italo Calvino, *Appendice. Cominciare e finire*, in Id., *Lezioni americane*, cit., p. 736. Il corsivo è mio).

⁵⁰ Sono evocativi in tal senso gli *incipit* delle singole città calviniane, così espressamente simili a quelli delle descrizioni dei luoghi visitati ne *Il Milione*. Nel citare da Italo Calvino, *Le città invisibili* (1972), ora in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, e da Marco Polo, *Il Milione*, cit., per non appesantire eccessivamente la nota, il nome della città sarà il solo riferimento bibliografico: «A ottanta miglia incontro al vento di maestro l'uomo raggiunge la città di Eufemia, dove i mercanti di sette nazioni convengono a ogni solstizio ed equinozio»; «Dopo aver marciato sette giorni attraverso boscaglie, chi va a Bauci non riesce a vederla ed è arrivato»; «Guadato il fiume, valicato il passo, l'uomo si trova di fronte tutt'a un tratto la città di Moriana, con le porte d'alabastro trasparenti alla luce del sole, le colonne di corallo che sostengono i frontoni incrostati di serpentina»; «Al di là dei sei fiumi e tre catene di montagna sorge Zora, città che chi l'ha vista una volta non può più dimenticare»; «Di capo a tre giornate, andando verso mezzodi, l'uomo s'incontra ad Anastasia, città bagnata da canali concentrici e sorvolata da aquiloni»; «Partendosi di là e andando tre giornate verso levante, l'uomo si trova a Diomira», in Calvino. E in Polo: «Quando l'uomo si parte da di Baudascia, si va 12 giornate tra levante e greco su per un fiume, ch'è del fratello del signore di Baudascia, ove ha castella e abitazione assai»; «Quando l'uomo si parte da Crema, cavalca sette giornate di molta diversa via»; «Quando l'uomo si parte di Gobiam, l'uomo va per un deserto per ben 8 giornate, nel quale hae grande secchitade»; «E quando l'uomo è ito 20 giornate per ponente, com'io v'ho detto, l'uomo trova una provincia ch'è chiamata ancor delle confine de' Mangi, e hae nome Sindaca»; «Quando l'uomo hae cavalcate queste 12 giornate, trova un castello, che ha nome Taican». Nell'intertestualità degli *incipit* si ricerca un ulteriore elemento di straniamento.

des Tartares, en cosmopolite désillusionné et anxieux. [...] la ville figure ici comme symbole de la société humaine.⁵¹

A queste considerazioni di carattere più generale se ne associano altre, più specifiche, inerenti al percorso fin qui condotto. Per Giovanna Rizzarelli

I legami tra la letteratura utopica e *Le città invisibili* sono innegabili [...]. L'ultima rubrica sembrerebbe costituire una riflessione, per frammenti, sulla città di utopia; [...] i fatti del maggio parigino avevano spinto Calvino ad avvicinarsi all'utopia ed in Fourier egli aveva trovato la forza visionaria e la precisione, fino all'eccesso, nel descrivere e razionalizzare ogni aspetto della vita umana.⁵²

Per Flavia Ravazzoli «il tema della città dotata di vita propria rievoca il tema classico – da Platone in poi – della città-utopia»⁵³. Manuela Dini, infine, sostiene che il libro

nasce dal confronto con alcuni importanti filoni della tradizione utopica. La matrice fourieriana è evidente, ad esempio, nel criterio seriale adottato per la distribuzione dei gruppi di città, oltre che per il più generale meccanismo combinatorio che accorda tra loro le varie tessere del mosaico.⁵⁴

Il parere delle tre studiose⁵⁵ è una preziosa conferma del nostro assunto iniziale. La loro analisi mobilita al contempo ispirazione utopica e pratica scrittoria in Calvino, ma, calibrata su altri obiettivi, trascura il confronto puntuale con Fourier e col genere tutto. Dalla registrazione di questa lacuna ha avuto origine questo lavoro.

3. 2. 2. Infrazioni 'generiche'.

Le formule e modalità con cui si realizza l'ingresso nell'universo finzionale di un testo sono spesso illuminanti rispetto alla sua strategia compositiva. Nel caso dei testi utopici il riconoscimento della tipologia di patto narrativo che si concretizza nella soglia del testo è fondamentale per non cadere nell'errore pragmatico che condizionò, ad esempio, la ricezione di Fourier.

Non appare perciò tautologico iniziare la nostra ricognizione proprio dall'*incipit*.

Non è detto che Kublai Kan creda a tutto quel che dice Marco Polo quando gli descrive le città visitate nelle sue ambascerie, ma certo l'imperatore dei tartari continua ad ascoltare il giovane

⁵¹ Els Jongeneel, *op. cit.*, p. 593.

⁵² Giovanna Rizzarelli, *La città di carta e inchiostro: «Le città invisibili» di Italo Calvino e la letteratura utopica*, «Italianistica», Maggio-Dicembre 2002, n. 2-3, p. 220.

⁵³ Flavia Ravazzoli, *op. cit.*, Bompiani, Milano 1991, p. 147.

⁵⁴ Manuela Dini, *L'utopia e i mondi possibili*, in Ead., *Calvino critico*, Transeuropa, Ancona 1999, p. 142.

⁵⁵ Nella maggior parte degli studi italiani sull'utopia, compresi quelli sull'utopia in Calvino, si registra un'incidenza, percentualmente maggiore rispetto alla media, di studiose piuttosto che di studiosi.

veneziano con più curiosità e attenzione che ogni altro suo messo esploratore. Nella vita degli imperatori c'è un momento, che segue all'orgoglio per l'ampiezza sterminata dei territori che abbiamo conquistato, alla malinconia e al sollievo di sapere che presto rinunceremo a conoscerli e a comprenderli; un senso come di vuoto che ci prende una sera con l'odore degli elefanti dopo la pioggia e della cenere di sandalo che si raffredda nei bracieri; una vertigine che fa tremare i fiumi e le montagne istoriati sulla fulva groppa dei planisferi, arrotola uno sull'altro i dispacci che ci annunciano il franare degli ultimi eserciti nemici di sconfitta in sconfitta, e scrosta la ceralacca dei sigilli di re mai sentiti nominare che implorano la protezione delle nostre armate, avanzanti in cambio di tributi annuali in metalli preziosi, pelli conciate e gusci di testuggine: è il momento disperato in cui si scopre che quest'impero che ci era sembrato la somma di tutte le meraviglie è uno sfacelo senza fine né forma, che la sua corruzione è troppo incancrenita perché il nostro scettro possa mettervi riparo, che il trionfo sui sovrani avversari ci ha fatto eredi della loro lunga rovina. Solo nei resoconti di Marco Polo, Kublai Kan riusciva a discernere, attraverso le muraglie e le torri destinate a crollare, la filigrana d'un disegno così sottile da sfuggire al morso delle termiti.⁵⁶

Nella prima cornice delle *Città invisibili* il patto narrativo è stipulato nello spazio grafico del corsivo, che si qualifica come un *a parte* all'interno del quale il narratore, che si qualificherà più tardi, attraverso una sezione meta-discorsiva e borgesiana del testo, come Marco Polo, introduce il lettore alla narrazione dei resoconti di viaggio del veneziano e del suo resoconto fatto al Khan della visita delle città invisibili. A ciò si aggiunge il bisogno del Khan di conoscere il proprio impero e lo stato dello stesso al momento della rappresentazione. Il dialogo tra i due è ospitato in una cornice narrativa che ricorda quella usata da Moro nella sua *Utopia*.

La prima emi-cornice (I, A) segna l'ingresso vero e proprio nel testo e, preliminarmente, ci introduce nel tema fondamentale della sfiducia nelle parole. Viene messa in dubbio la capacità referenziale della parola letteraria: «Non è detto che Kublai Kan creda a tutto quel che dice Marco Polo». Il patto si fonda su un presupposto dubitativo.

Confrontando gli *incipit* delle altre opere di Calvino non si ritrova nulla d'equivalente. L'*hapax* è significativo e risponde ad alcuni motivi fondamentali, tutti legati tra loro.

Il primo è di natura generale e stabilisce la distanza tra mondo verbale e mondo reale: il narratore implicito ci introduce nel mondo del *come se* o del *c'era una volta* sottoponendoci all'accettazione delle regole del mondo finzionale e della *suspension of disbelief*, secondo la nota formula di Coleridge, ma rifiutando le formule topiche e ricorrendo, invece, a un'espressione che sottolinei la non corrispondenza tra i due universi.

A questo primo presupposto se ne lega uno di carattere più specifico, non evidente a questo punto del testo ma desumibile nel corso della lettura: l'opera che ci si appresta a

⁵⁶ Italo Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 361. Da adesso in poi sempre *C.I.* nelle citazioni in nota. Per comodità di consultazione, ogni qual volta si nomini una città, al riferimento del numero di pagina si preferirà l'indicazione di capitolo, serie di appartenenza e numero d'occorrenza di ogni brano citato, univoci nell'individuare gli ipo-racconti in qualsiasi edizione adoperata. Le cornici saranno contrassegnate dal numero del capitolo d'appartenenza, seguite dalle lettere 'A' per la semi-cornice ad apertura del capitolo e 'B' per quella a chiusura.

leggere si inserisce – mira a farlo – nel *corpus* delle opere ascrivibili al genere utopia letteraria; ma Calvino, preliminarmente, condiziona questa appartenenza. Nel suo saggio-introduzione su Fourier Calvino aveva insistito sull'approccio che generazioni di lettori (compresi i più specializzati: i critici) avevano avuto nei confronti dei romanzi utopici. Secondo Calvino la tardiva riscoperta di Fourier come scrittore è dovuta all'errata lettura cui è stato sottoposto prima della '*nouvelle vague* fourieriana' degli anni '60, lettura mirante a verificare la fattibilità delle proposte sociali piuttosto che la felicità degli esiti poetici o la struttura combinatoria del mondo testuale. Alla luce di queste considerazioni anche l'*incipit* assume tonalità di colore differenti: se c'è un genere che si presta maggiormente all'equivoco dello scivolamento dal piano fittizio a quello referenziale, questo è proprio quello utopico; ma per poter entrare nell'universo de *Le città invisibili* occorre non credere a tutto quello che si legge, o credere alla verità diegetica del testo, tutt'altro rispetto a quella concreta: occorre ricordare che l'utopia è sulla carta. Un terzo elemento del nostro ragionamento verte attorno alla volontà di Calvino di inserirsi tra le maglie di un genere logoro per modificarne i presupposti logici e rinnovare le formule trite.

L'*incipit* svolge anche questo ruolo, dato che rende problematico il rapporto di fiducia che sta alla base dei soliti legami che in utopia vengono stabiliti tra Testimone e Annunciatario o Messaggero; i due protagonisti de *Le città invisibili* si confanno al modello degli attanti tradizionali dell'utopia letteraria, sulla cui interazione si fonda il racconto vero e proprio: l'annunciatario – il Kan – è colui che riceve i resoconti sulle città del suo impero, cioè i messaggi provenienti dal regno d'Utopia, e rappresenta, sul piano testuale, la figura del lettore, che pone domande ed esprime il punto di vista esterno rispetto al mondo descritto, mentre il testimone – Marco Polo – è il personaggio integrato nella logica del mondo utopico, da cui proviene, entra in diretto contatto con le città invisibili ed è rappresentante testuale dell'autore. L'omologia non è assoluta in numerosi punti; ad esempio il Testimone è un *esterno* che informa un Annunciatario *interno* sul suo impero-Utopia; se l'inversione dei ruoli accentua il carattere ibrido ed eretico di questa riscrittura, è soprattutto l'inattendibilità del testimone il dato più rilevante: relativismo e pluralità interpretativa si oppongono al monologismo iper-razionale delle utopie classiche⁵⁷. I ruoli rispondono a specifiche logiche interne di

⁵⁷ Per esaurire il discorso su questo *incipit* così pregnante si segnala un punto di contatto intertestuale con l'*incipit* della *Théorie des Quatres Mouvements et des Destinées générales*, incentrata sui concetti chiave di *doute absolu* ed *écart absolu*. Il primo concetto rimanda all'impostazione generale del metodo fourieriano, incentrato sul rifiuto automatico delle nozioni convenzionali per un approccio vergine, incondizionato, a questioni ritenute incontrovertibili; il secondo circoscrive l'oggetto del suo lavoro a ciò che si allontana

un'opera che mira a fornire un modello del mondo fino ad allora escluso dagli scrittori d'utopie.

Il rapporto dialogico che si instaura tra loro nelle cornici è generalmente lo spazio della problematizzazione, della concettualizzazione e della riflessione che si accompagnano alla descrizione delle istituzioni utopiche, relegate in uno spazio in cui il commento è assente⁵⁸.

Agli intermezzi sotto forma di cornice dialogica, che fungono da introduzione e conclusione a ciascuna delle nove sezioni, sono affidati i compiti di determinare l'ingresso nell'universo finzionale, e dunque il contatto con l'Altrove, e accompagnare, attraverso un discorso che spesso scivola nella dimensione *meta*, i resoconti della parte descrittiva, ovvero la narrazione sotto forma di descrizione.

L'uso del corsivo e i puntini di sospensione – che legano, in un discorso continuo, le varie cornici tra loro – qualificano le cornici come un *a parte*, un vero e proprio *texte dans le texte*. In ragione del loro statuto riflessivo e metaletterario, le cornici hanno goduto, negli anni, di grande interesse da parte della critica, che ha giustamente colto la valenza teorica di queste sezioni⁵⁹.

Occorre poi precisare che la struttura dialogica delle cornici rimanda al testo-archetipo di More, per cui l'impianto formale de *Le città invisibili* richiama quello delle utopie classiche, di cui adotta, modificandole, la finzione del viaggio come proiezione nell'altrove e la descrizione delle città – simbolo utopico di razionalità costruttrice per eccellenza – come corpo del testo. Tuttavia, come notò Milanini, «da struttura sfaccettata del libro sottintende di per sé un confronto tutt'altro che pacifico con la tradizione degli *utopia-writers*»⁶⁰.

Queste e altre anomalie saranno frequenti lungo tutto il testo. La naturale obiezione che preme prevenire in questa sede riguarda il senso dell'attribuzione di alcuni parametri apparentemente incompatibili con l'utopia classica.

dall'interesse generale, a ciò che presenta caratteri inequivocabili di novità. Queste due linee guida si configurano come vere e proprie *contraintes* cui si attiene Fourier nella stesura della sua opera monumentale: il dubbio sistematico e l'assoluta novità.

⁵⁸ Gianni Celati definisce cornici e tondi, rispettivamente, *game* e *play*, ovvero regola e partita, in quanto nelle cornici si concepiscono le regole astratte di un gioco il cui sviluppo concreto si attua nelle singole città (Gianni Celati, *Il racconto di superficie*, «Il Verrì», marzo 1973, p. 104).

⁵⁹ L'esemplificazione è pressoché illimitata. Per un catalogo completo degli interventi si rimanda alla recente bibliografia ragionata di Domenico Scarpa in Mario Barenghi, Gianni Canova, Bruno Falcetto (a cura di), *op. cit.*, pp. 226-243.

⁶⁰ Claudio Milanini, *op. cit.*, p. 144. L'espressione *utopia-writers* è tratta da Northrop Frye, *Anatomia della critica*, cit., p. 416 sgg.

Si potrebbe infatti sostenere che alcune scelte operate da Calvino siano tanto differenti da quelle normalmente fatte da uno scrittore d'utopie perché, semplicemente, di utopia non si tratta, ma di qualcos'altro che all'utopia può essere avvicinato senza però coincidervi. Che sia quel genere ibrido e antichissimo che Northrop Frye chiama anatomia o satira Menippea? Nulla osta, ma si dà anche un'altra possibilità. Chi penserebbe di escludere *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Carlo Emilio Gadda dal novero dei romanzi gialli solo perché mutano radicalmente alcuni parametri del genere⁶¹?

Il genere – si sa – non è un'entità trascendente e assoluta, ma rappresenta, in concreto, il profilo di un *corpus* (o di un testo fondatore) di cui assume i tratti per farne elementi di una convenzione; allo stesso modo, tanti e tali sono i fattori che determinano lo statuto di una strategia letteraria, che attendersi che essa muti col mutare dei tempi è pratica di buon senso, e nulla più:

Il genere utopico è esistito e ha una sua consistenza senza alcun rispetto o adesione alle definizioni che ne sono state proposte [...] Le difficoltà di definizione, che esistono per qualsiasi termine, sono forse maggiori per l'utopia che rappresenta un modo non convenzionale di esprimere istanze non ancora riconosciute.⁶²

Infine, occorre ribadire che i parametri sabotati sono spesso invertiti – pratica cui s'indugia normalmente quando si ha un atteggiamento ironico nei confronti del materiale trattato, in questo caso il genere – o esibiti, nella piena coscienza che anche senza allusione diretta la competenza dei lettori abbia già individuato il *topos* contro cui si polemizza. La distanza è dunque programmata: ci si allontana, e anche tanto, ma tenendo bene a fuoco il punto da cui si era partiti.

Calvino concepisce come utopie solo quelle visionarie alla Fourier, opere letterarie che funzionano come «macchine logico-fantastiche» allo scopo di produrre l'inverosimile con effetto straniante. Il programma calviniano non poteva certo rivolgersi all'utopia classica che, anche quando presenta profili visionari, nel suo iper-razionalismo e nella sua perfetta compiutezza è inadatta allo scopo. Calvino propende piuttosto per «campi di forza utopici», ossia un'utopia pulviscolare, gassosa, sospesa, corpuscolare.

⁶¹ L'opera è incompleta, lo scioglimento non consente di stabilire né l'assassino né il movente, le tracce non sono quelle logiche dei gialli convenzionali, per tacere dello stile. Un discorso analogo viene condotto da Umberto Eco a proposito dei *Sei casi per don Isidro Parodi* del sodalizio Borges-Bioy Casares, più noti col nome collettivo di Biorges, in un saggio dal titolo *L'abduzione in Uqbar* in Id., *Sugli specchi e altri saggi*, cit., pp. 161-172.

⁶² Ginevra Conti Odorisio, *Utopia e cittadinanza*, in Bruno Bongiovanni e Gian Mario Bravo (a cura di), *op. cit.*, pp. 136-137. «Il capovolgimento e la negazione degli elementi che costituiscono le costanti del genere utopico non implica il suo esaurirsi», come conferma Giovanna Rizzarelli, *op. cit.*, p. 232.

Anche secondo Peter Kuon Calvino ha realizzato questo intento ne *Le città invisibili*, testo che, cercando di rinnovare l'efficacia della scrittura utopica (recupera per certi versi lo spirito del testo-archetipo di More), «getta una nuova luce sul 'neo-umanesimo' [...] di Calvino e aiuta a superare la solita contrapposizione tra letteratura e politica»⁶³. Infatti il movimento calviniano d'avvicinamento all'utopia è in sostanza un ritorno *ad fontes*, ossia al disegno utopico archetipico di More, contaminato con altri modelli nei quali la proposta di miglioramento dell'ordine statale e societario, che parte dall'intelligenza della negatività delle condizioni vigenti, si risolve in un gioco intellettuale con prerogative sociali basate sull'originalità delle immagini proposte.

La vicinanza del testo calviniano con l'archetipo moreano è probabilmente dovuta al fatto che fu proprio il primo Cinquecento l'epoca in cui si realizzò il sogno calviniano della convergenza tra letteratura e politica. Dice Kuon: «Garante di tale convergenza era proprio la dialettica di straniamento estetico e impegno etico [...] che il 'neoumanista' Calvino aspira a far rivivere con le sue fiabe, *epos* e utopie moderni, non senza esporsi a malintesi»⁶⁴.

La presenza di connotati eterodossi rispetto alla consuetudine di genere configura, subito e perentoriamente, l'utopia proposta come nuova e atipica, dubbiosa del proprio statuto e incerta dei nuovi strumenti per rendersi efficace in termini narrativi. La scelta operata da Calvino è chiara: le prime parole della prima cornice focalizzano il discorso sull'inattendibilità della parola scritta, sulla relatività della percezione e, in sostanza, anche con mezzi stilistici, sulla distanza tra mondo delineato e realtà effettuale.

L'*incipit* delle utopie tradizionali seguiva prevalentemente due linee principali. Nella prima veniva rappresentato il viaggio e l'approdo in terra straniera di un Testimone il cui rientro permetterà a un redattore interessato alla storia di mettere per iscritto le meraviglie osservate e descritte; la seconda tipologia consisteva in una finzione nella quale il testimone diretto – ormai inseritosi in utopia – ne racconta le istituzioni con intento esemplare o pedagogico. Anche nelle *Città invisibili* dunque il *topos* del patto finzionale viene rispettato: si tratta della seconda tipologia e Marco Polo è il nostro Osservatore-Narratore. Un narratore sedentario, il cui profilo storicizzato si sostituisce di per sé al viaggio vero e proprio. Quest'osservazione merita qualche considerazione.

L'espedito del viaggio costituisce uno degli elementi più codificati della letteratura utopica. Il viaggio come modello e motore del racconto⁶⁵, metafora della scrittura stessa,

⁶³ Peter Kuon, *Critica e progetto dell'utopia*, cit., p. 27

⁶⁴ *Ivi*, p. 37.

⁶⁵ La figura del viaggiatore, esploratore o viandante, è stata una delle immagini più ricorrenti usate da Calvino per caratterizzare i personaggi dei suoi racconti o romanzi. Soffermendoci esclusivamente sulle

è un *topos* arcaico tanto importante e diffuso nella letteratura mondiale e di tutti i tempi che costringerlo entro gli stretti steccati della letteratura di genere utopico sarebbe riduttivo ed errato. Tuttavia, ciò non ci impedisce di valutare il ruolo che il viaggio assolve nella costruzione del racconto utopico e, in particolare, nella costruzione dell'universo fittizio o finzionale.

La funzione del viaggio nella letteratura utopica è stato oggetto, nel decennio passato, di un vivo e interessante dibattito che ha contrapposto in particolare Vita Fortunati a parte dei suoi colleghi studiosi d'utopia.

Vita Fortunati si è interessata a diversi aspetti della letteratura utopica⁶⁶ soffermandosi, in specie, su quello del viaggio. La studiosa sostenne che il viaggio è elemento tanto connaturato e imprescindibile della scrittura utopica da costituirne addirittura l'acme, il nodo concettuale più autentico; il viaggio sarebbe, al limite, l'unico nucleo necessario e necessitante del testo, il suo costituente minimo, la sua essenza⁶⁷. Secondo Vita Fortunati il mito del viaggio «comprende in sé quello dell'Età dell'oro o del Paradiso, ma lo completa e lo arricchisce con un significato di progressione conoscitiva, di itinerario spirituale, di avventura eroica».

Non più, quindi, occasione romanzesca per la proiezione nell'Altrove, né accorgimento letterario per avere presa nel senso d'avventura dei lettori e nel loro orizzonte d'attesa; il viaggio riunirebbe in sé l'immagine dell'opera e il suo senso ultimo – la proiezione al di là di sé e delle proprie abitudini – e basterebbe da solo a mantenerne la portata.

Questa posizione appare estrema, e se ha avuto il merito di generare un proficuo dibattito tra gli esperti, ha però il torto di operare una semplificazione troppo brusca e di ridurre sfumature, la cui somma equivale alla diversità, a elementi omologati. Se si mettono sullo stesso piano utopia e viaggio che ne costituisce l'occasione di scoperta, si rischia di perdere la specificità di ciascuno dei due poli.

Occorre infatti considerare che la letteratura di viaggio costituisce una branca autonoma e ben definita nell'ambito della produzione letteraria; in particolare lo è stato il *voyage philosophique*, caratterizzato, nella sintesi datane da Petrucciani, da «uno schema narrativo accogliente ed aperto che in un dato periodo storico veicola la riflessione filosofica e la

opere combinatorie, si nota come il personaggio di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* sia proprio un viaggiatore testuale, come sono viandanti i protagonisti del dialogo muto, tutto iconico, tra i personaggi di *Castello dei destini incrociati* e, *last but not least*, il mercante navigatore ed esploratore Marco Polo ne *Le città invisibili*.

⁶⁶ Quattro lavori sono indicativi dell'ampiezza degli interessi di Fortunati: *La letteratura utopica inglese: morfologia e grammatica di un genere letterario*, (Longo, Ravenna 1979), *Paesi di cuccagna e mondi alla rovescia* (Alinea, Firenze 1989); *Viaggi in utopia*, (Longo, Ravenna 1996); *Dall'utopia all'utopismo: percorsi tematici* (CUEN, Napoli 2003). In tutti il viaggio è elemento centrale e coesivo.

⁶⁷ Ead., *La lettura utopica inglese*, cit., p. 37.

polemica religiosa e sociale»⁶⁸; anzi, il pieno dispiegamento dei suoi costituenti genetici determina proprio l'allontanamento dai presupposti e dalle finalità del romanzo utopico. Nel caso del *viaggio* è condivisa l'opinione che un racconto in cui le tappe toccate siano accessorie rispetto al movimento di allontanamento, straniamento e ritorno, abbia proprio nel movimento viatorio il suo nucleo, non nella costruzione di un non-luogo fittizio e analogico al nostro mondo, auspicabile o meno. Ecco perché gli esempi adoperati dalla Fortunati, precisi e argomentati, mantengono il loro valore ma richiedono un posizionamento nella griglia dei generi diverso da quello adoperato: letteratura di viaggio, non utopia, con tutte le conseguenze che un simile riposizionamento comporta.

Restando al peso dell'elemento odepotico nella letteratura utopica, in molti ne hanno evidenziato e storicizzato il ruolo accessorio, funzionale allo sviluppo dell'opera ma non autosufficiente né preponderante. Per esempio nei *Gulliver's travels* siamo dinanzi a un testo programmatico del distanziamento tra viaggio fantastico e proiezione utopica, di cui si denuncia l'irrealizzabilità e l'inefficacia.

Quindi anche se il viaggio costituisce uno degli espedienti più riusciti e diffusi, tra quelli adoperati dagli scrittori di utopie, per mettere in contatto i visitatori con l'Altrove – necessariamente collocato, per ragioni di plausibilità, ai margini delle terre conosciute –, nel viaggio non si esauriscono tuttavia i motivi e le finalità della narrazione utopica, che risiedono, manco a dirlo, altrove. Il caso delle *Città* è emblematico in tal senso.

Il mercante Marco Polo è incaricato dal Kan di riportargli dei resoconti sulle visite compiute alle città dell'Impero che il Kan, sovrano, non conosce. Marco si trova già in Oriente, il suo viaggio è conosciuto, dato per scontato ma non rappresentato nel testo.

Abbiamo perciò due direttrici di viaggio: una è il *grande* viaggio che ha portato il mercante veneziano dalla sua città natale, Venezia, fino all'Impero dei Tartari; l'altra è costituita dagli spostamenti, dai *piccoli* viaggi che Marco Polo compie entro i confini dell'impero stesso, ora per conoscere le città, ora per riferirne al Kan.

Può essere utile soffermarsi su un aspetto di questi viaggi: tutti sono richiamati, evocati, dati per scontati, ma nessuno di essi è rappresentato. Anche gli spostamenti che Polo realizza in utopia si rivelano, nel corso del testo, non reali ma mentali. Marco Polo viene tramutato in un esploratore da tavolino che costruisce le sue descrizioni operando delle varianti significative rispetto al catalogo astratto, alla griglia di qualità della città da lui

⁶⁸ Alberto Petrucciani, *op. cit.*, p. 29.

estratta, concettualmente, dall'immagine sempre presente della città natale di Venezia⁶⁹.

Il viaggio di Marco è un viaggio intimo, della memoria.

Alla richiesta del Kan di conoscere Venezia attraverso le descrizioni di Marco, così risponde il mercante: «Ogni volta che descrivo una città dico qualcosa di Venezia»⁷⁰. La città d'origine rappresenta l'archetipo di ogni narrazione; Venezia (e Sanremo, si ricordi lo scritto autobiografico *La strada di san Giovanni*) costituisce il termine di confronto in relazione al quale ogni nuovo elemento del racconto trova la sua collocazione e riceve il suo significato: «Per distinguere le qualità delle altre, devo partire da una prima città che resta implicita. Per me è Venezia»⁷¹.

Il riferimento archetipico è situato nel passato, cioè nella memoria, centrale in tutto il testo al punto da costituire la prima serie in ordine di apparizione.

Secondo Ilaria Scola, che ha dedicato un lavoro specifico alla memoria ne *Le città invisibili*,

Possiamo riconoscere in quest'attività il movimento continuo della memoria che annulla lo schema cronologico della storia e passato e futuro si sovrappongono nel presente: il viaggio è fatto per rivivere il passato e ritrovare il futuro [...] *Le Città invisibili* si sviluppano dunque da quel procedimento che Gerard Gènette chiama "metalessi" cioè dall'intreccio della storia (passato) con l'atto del narrare (presente). Calvino realizza un'operazione tipica della scrittura autobiografica in quanto, portando il passato sul piano del presente, trasforma la diacronia del vissuto in sincronia del narrato.⁷²

La memoria è valore da non dissipare attraverso un uso improprio del suo patrimonio.

⁶⁹ L'emi-cornice del capitolo VI si apre con la descrizione, da parte del Kan, di una *città acquatica* fatta di ponti, canali, battelli, chiatte. Si tratta di *Quinsai*, perla del suo regno. Tutte le città comprese entro la sesta cornice, e descritte da Marco, appartengono a questa tipologia. L'attacco intertestuale è funzionale al discorso su Venezia. Anche Francesca Bernardini Napoletano (*I segni nuovi di Italo Calvino. Da "Le cosmicomiche" a "Le città invisibili"*, Bulzoni, Roma, 1977) coglie l'analogia fra la città descritta dal Marco Polo storico e quella calviniana: «Ne *Il Milione* [...] la descrizione di Chinsai è minuziosa e dura ben venti pagine; la città si presenta come una vera Venezia dell'Oriente» (p. 171). La città acquatica, e Venezia in particolare, rappresentò per Calvino la città-modello di quella utopica: «L'epoca in cui viviamo vede tutte le grandi città esistenti in una crisi: molte città diventano invivibili; molte città dovranno essere ristrutturate e costruite ex novo secondo piani più conformi al modello veneziano. Ma progettare delle Venezie asciutte vuol dire amputare il modello di ciò che essa rappresenta di più profondo: la città acquatica come archetipo dell'immaginazione e come struttura che risponde a bisogni antropologici fondamentali. Io credo nell'avvenire delle città acquatiche, in un mondo popolato da innumerevoli Venezie [...] La forza con cui Venezia agisce sull'immaginazione è quella di un archetipo vivente che si affaccia sull'utopia» (Italo Calvino, *Venezia: archetipo e utopia della città acquatica* (1974), in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, pp. 2691-2692).

⁷⁰ *C.I.*, cap. VI, A.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Ilaria Scola, *op. cit.*, http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2002-i/W-bol/Scola/Scola_mappa.html.

Marco è restio a parlare di Venezia: «Le immagini della memoria, una volta fissate con le parole, si cancellano»⁷³. Il sogno, il mito, l'irrazionale sono l'origine di ogni fabulazione, rappresentano una profondità che i segni – inevitabilmente – non sono in grado di raggiungere; la memoria, alimento primo di ogni narrazione, una volta fissata dalla scrittura, oggettivata e immobilizzata, sottratta al flusso indistinto del ricordo, s'indebolisce nella propria complessità, sbiadisce⁷⁴, conducendo il suo carnefice – o scrittore – ad una perdita di sé: «Forse Venezia ho paura di perderla tutta in una volta, se ne parlo. O forse, parlando di altre città, l'ho già perduta a poco a poco»⁷⁵.

Il grande viaggio è evocato, i piccoli viaggi sono in realtà viaggi nella memoria. Il ruolo del viaggio è tanto propedeutico e preliminare alla descrizione utopica che, al limite, se ne può anche fare a meno.

La strategia adottata da Calvino ci permette di constatare come il viaggio sia elemento così accessorio nella costruzione di un'opera utopica, che, in epoca moderna, ad esso si può far cenno come elemento concettuale – o stratagemma ipercodificato – senza rappresentarlo nel suo farsi, senza per questo perdere le implicazioni logiche e narrative che esso instaura. Questa operazione è sicuramente più agevole in pieno Novecento, in quanto la competenza generica e lo specializzarsi dell'enciclopedia hanno reso alcuni espedienti tanto conosciuti, riconosciuti e padroneggiati da rendere sufficiente che ad essi si alluda *in absentia* per evocarne il valore come *in praesentia*. È quello che accade nelle *Città invisibili*.

3. 2. 3. L'atlante utopico.

Il recupero e la trasformazione di una delle categorie classiche della costruzione di un intreccio utopico, nella riflessione anche meta-generica svolta da Calvino, è il primo

⁷³ C.I., cap. VI, A.

⁷⁴ «La parola uccide la cosa», recita un celebre passo di Hegel. Per il tema della perdita di significato cui va incontro la memoria nel suo oggettivarsi attraverso la scrittura, si vedano le ultime due pagine della *Prefazione* di Calvino a *Il sentiero dei nidi di ragno*, Einaudi, Torino 1964³ (1946¹), quando si parla della creazione artistica e del libro visto come «un diaframma tra te e l'esperienza», che «taglia i fili che ti legano ai fatti, brucia il tesoro di memoria – quello che sarebbe diventato un tesoro se avessi avuto la pazienza di custodirlo, se non avessi avuto tanta fretta di spenderlo, di scialacquarlo, di imporre una gerarchia arbitraria tra le immagini che avevi immagazzinato, di separare le privilegiate, presunte depositarie d'una emozione poetica, dalle altre, quelle che sembravano riguardarti troppo o troppo poco per poterle rappresentare, insomma di istituire di prepotenza un'altra memoria trasfigurata al posto della memoria globale con i suoi confini sfumati, con la sua infinita possibilità di recuperi... *Di questa violenza che le hai fatto scrivendo, la memoria non si avrà più.* [...] La proiezione letteraria dove tutto è solido e fissato una volta per tutte, ha ormai occupato il campo, ha fatto sbiadire, ha schiacciato la vegetazione dei ricordi in cui la vita dell'albero e quella del filo d'erba si condizionano a vicenda. [...] Un libro scritto non mi consolerà mai di ciò che ho distrutto scrivendolo» (24-25). Il corsivo è mio.

⁷⁵ C.I., cap. VI, A.

esempio di riscrittura dei parametri convenzionali del genere in fase di logoramento e costituisce uno dei tanti correttivi che vedremo in opera lungo tutto il testo per ridare a quella strategia testuale chiamata *romanzo utopico* la forza di significazione che aveva alle sue origini e che ha perso in epoca moderna.

Dopo aver indicato gli 'attori' della vicenda, dopo aver individuato nel «mondo perduto» l'oggetto della narrazione, Marco-Calvino – l'identificazione è d'obbligo – segnala l'obiettivo delle sue ambascerie: l'esigenza, sia gnoseologica che artistica, di creare un rapporto tra individuo e realtà, che permetta la riconciliazione tra Mondo e soggetto interpretante, attraverso dei resoconti sottili che diano forma al mondo stesso. Questa esigenza nasce dalla coscienza che l'impero, il mondo, che era sembrato la somma di tutte le meraviglie, è in realtà «uno sfacelo senza fine né forma»⁷⁶.

La letteratura, dopo la premessa demistificante con cui si apre il testo, viene vista come una – anzi la – possibilità che il mondo si dà per contrapporre un discorso coerente, una porzione di *ordine* al caos senza coordinate in cui è precipitato, una forma al mondo che ne è privo. La letteratura stessa viene vista come utopia. Il modo di avvicinarsi alla rappresentazione del reale è dato dall'utilizzo di una prosa leggera, come «la filigrana di un disegno così sottile da sfuggire al morso delle termiti»⁷⁷. Scrittura leggera, capace di instaurare un rapporto – comunque privilegiato – col mondo e capace di durare nel tempo: *Le città invisibili* mirano a soddisfare queste due richieste.

Il profilo-guida di alcune città e alcuni discorsi apertamente metagenerici insistono sulla collocazione dell'opera entro i parametri del genere utopico.

Tra le cinquantacinque città descritte da Calvino ve ne sono quattro il cui nome è formato dalla combinazione del prefisso *eu-* e da quattro desinenze significanti. Siamo di fronte a dei *nomi parlanti*, come se ne trovano tanti nella letteratura antica e medievale e, in genere, ogni qual volta ci si trovi davanti un testo dalla forte marca allegorica; escludiamo che la scelta possa essere stata casuale.

Anche nella costruzione dei nomi Calvino dà prova del suo consueto metodo compositivo e indirizza la lettura dell'opera esibendo la natura contraddittoria e problematica della sua para-eu-topia.

Il secondo membro, inoltre, assume, nei composti moderni che lo vedono coinvolto, una sfumatura semantica patologica o dubitativa o ironica. L'obiettivo polemico è l'utopia classica. Alla luce di queste premesse proviamo a leggere il discorso metagenerico che queste città sottointendono.

⁷⁶ C.I., cap. I, A.

⁷⁷ *Ibidem*.

La città di **Eufemia**⁷⁸ apre la serie de *Le città e gli scambi*:

non solo a vendere e a comprare si viene a Eufemia, ma anche perché la notte accanto ai fuochi tutt'intorno al mercato, seduti sui sacchi o sui barili o sdraiati su mucchi di tappeti, a ogni parola che uno dice – come lupo, sorella, tesoro nascosto, battaglia, scabbia, amanti – gli altri raccontano ognuno la sua storia di lupi, di sorelle, di tesori, di scabbia, di amanti, di battaglie.⁷⁹

La verità unica e incontrovertibile delle utopie classiche, il racconto fondatore ed esclusivo viene reso in termini di relatività: i racconti scambiati ad Eufemia mutano di significato nell'appropriazione mnemonica che ogni ascoltatore fa di essi:

E tu sai che [...] a ripensare tutti i propri ricordi a uno a uno, il tuo lupo sarà diventato un altro lupo, tua sorella una sorella diversa, la tua battaglia altre battaglie, al ritorno da Eufemia, la città in cui ci si scambia la memoria ad ogni solstizio e a ogni equinozio.⁸⁰

Gli scambi hanno un senso se si considerano gli elementi del racconto come unità discrete la cui nuova distribuzione fornisce forza significativa. La combinatoria entra a far parte del discorso utopico, forzandone il monologismo consueto.

Anche nel territorio che ha **Eutropia**⁸¹ come capitale gli abitanti si scambiano abitazione e mestiere per rinnovare la propria esistenza. Bisogna che le città si presentino «ognuna con qualche differenza dalle altre»⁸² e che, anche quando ripetono gli stessi discorsi, lo facciano «con accenti variamente combinati»⁸³. Un cambiamento di funzione fa assumere agli stessi elementi una differente dislocazione all'interno della struttura complessiva «così la città ripete la sua vita uguale spostandosi in su e in giù sulla scacchiera vuota»⁸⁴.

La *scacchiera*, già presente come modello organizzativo nei dialoghi tra Marco e il Kan, (figura probabilmente desunta da De Saussure), torna ora in questo tondo fornendo ulteriori chiarimenti, o complicità, al riguardo. L'equivalenza tra libro e scacchiera (si ricordi che l'unità minima del testo equivale, numericamente, a 1/64) è indubitabile, e sarebbe interessante provare a ricostruire il testo disponendo ciascuno dei sessantaquattro frammenti come si dispongono i pezzi del gioco degli scacchi.

⁷⁸ 'Femia' significa «relativo alla parola, alla fonazione, specialmente con riferimento a patologie e disfunzioni» (De Mauro. Il dizionario della lingua italiana, <http://www.demauroparavia.it>, s.v. femia).

⁷⁹ C.I., cap. II, *Le città e gli scambi*. 1.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Con *tropia* viene indicata la «tendenza a volgersi in determinate direzioni, spec. con riferimento a patologie o malformazioni» (De Mauro cit., s.v. tropia).

⁸² C.I., cap. IV, *Le città e gli scambi*. 3.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibidem*.

Qualunque sia il principio guida di questo procedimento, ciò che si evince è la relatività dell'immagine proposta rispetto a un modello statico: l'utopia calviniana tende a volgersi in diverse direzioni, non sopporta il monologismo strutturale senza esporsi, con questo, ad accuse di relativismo etico.

Nella città di **Eusapia**⁸⁵, per la prima volta nel testo, si affaccia, tra le pieghe del discorso ma neanche tanto velatamente, il tema della *religione*. Come scrisse Paul Ricoeur «toutes les utopies ne sont-elles pas des religions sécularisées qui prennent aussi toujours appui sur la prétention à avoir fondé une nouvelle religion?»⁸⁶. Nella città di Eusapia gli abitanti, propensi a «godere la vita e sfuggire gli affanni», decidono di costruire una «copia identica della loro città, sotterranea», per attutire il passaggio dalla vita alla morte e, al medesimo tempo, proiettarvi i propri valori e le proprie speranze:

Molti sono i vivi che domandano per dopo morti un destino diverso da quello che già toccò loro: la necropoli è affollata di cacciatori di leoni, mezzesoprano, banchieri, violinisti, duchesse, mantenute, generali, più di quanti mai ne contò città vivente.⁸⁷

Essi si appoggiano a una confraternita di incappucciati da cui si fanno guidare e ai quali affidano i propri destini: «l'autorità di questa congregazione sull'Eusapia dei vivi è molto estesa»⁸⁸. Il testo ricorda che l'utopia è tutta umana, non prevede l'ultraterza come soluzione, per cui affidarsi al riscatto *post mortem* equivale alla rinuncia della felicità terrena: «Dicono che nelle due città gemelle non ci sia più modo di sapere quali sono i vivi e quali i morti»⁸⁹.

La particolarità che contraddistingue **Eudossia**⁹⁰ è che al suo interno si conserva «un tappeto in cui puoi contemplare la vera forma della città»⁹¹, trarre da esso un'opinione positiva, rimanendo all'etimologia del nome. La città aspira a corrispondere al tappeto, alle sue figure simmetriche, alle sue linee rette e circolari che si ripetono tracciando uno «schema geometrico implicito in ogni suo minimo dettaglio»⁹², ma. «tutta la confusione di Eudossia» parrebbe dimostrare l'opposto.

⁸⁵ Il riferimento, se fatto alla saggezza, è adoperato in senso antifrastico.

⁸⁶ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 401.

⁸⁷ *C.I.*, cap. VII, Le città e i morti. 3.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ La *doxa* è l'opinione, non necessariamente priva di fondamento, ma sempre meno affidabile del *logos*.

⁹¹ *C.I.*, cap. VI, Le città e il cielo. 1.

⁹² *Ibidem*.

Solo un corretto approccio visivo e, di conseguenza interpretativo, permette di cogliere che «tutte le cose sono comprese nel disegno, disposte secondo i loro veri rapporti, quali sfuggono al tuo occhio distratto dall'andirivieni dal brulichio dal pigia-pigia»⁹³.

C'è un rapporto tra la struttura regolare del tappeto e la città, ma solo in termini relativi; il tappeto rappresenta solo una porzione del reale in virtù del suo corrispondere, volta per volta, alle esigenze razionalizzatrici dei suoi abitanti: «Ogni abitante di Eudossia confronta all'ordine immobile del tappeto una sua immagine della città»⁹⁴.

Ogni individuo costruisce una propria *semiotica del testo urbano*, guidato dai propri desideri e dalle proprie paure. Nella città di Eudossia si interroga l'oracolo sul rapporto misterioso tra tappeto e città, ancora inconoscibile. Il suo responso è inevitabilmente enigmatico: «uno dei due [...] ha la forma che gli dèi diedero al cielo stellato; l'altro ne è un approssimativo riflesso»⁹⁵.

Contro l'interpretazione degli àuguri, e forse dei lettori, che identificano il tappeto con l'ordine divino, Marco propone la propria seguendo lo stilema, ricorrente in tutto il testo, dell'opposizione:

Ma allo stesso modo tu puoi trarne la conclusione opposta: che la vera mappa dell'universo sia la città d'Eudossia così com'è, una macchia che dilaga senza forma, con vie tutte a zig-zag, case che franano una sull'altra nel polverone, incendi, urla nel buio.⁹⁶

La conclusione del tondo esprime il concetto secondo cui l'ordinamento del mondo è in realtà un Caos privo di regole, è un 'Ordine del Disordine', per cui la scrittura utopica – e forse la scrittura *tout court* – deve attuare un rovesciamento delle istanze razionalizzatrici in favore di una nuova 'razionalità dell'irrazionale'. Deve creare, o, meglio, riconoscere il labirinto, l'uscita dal quale è determinata dall'accettazione della sfida di vivere. Il tappeto è una mappa geometrica della città e *mise en abyme* del testo nel suo complesso, anche sotto il profilo numerico-strutturale, come suggerisce la proposta di scacchiera «sghemba e digradante» avanzato da Claudio Milanini:

Vale la pena di sottolineare che il reticolo è non a caso digradante sia in direzione orizzontale sia in direzione verticale: esso non fa che restituirci visivamente il senso di un discorso complessivo che s'ispira al metodo matematico dell'«esaustione» (anticamente insegnato da Eudosso di Cnido e modernamente applicato nel cosiddetto calcolo integrale). Calvino scarta via via – come insufficienti – varie

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibidem*.

ipotesi conoscitive e classificatorie, procedendo di negazione in negazione e di approssimazione in approssimazione.⁹⁷

Nella cornice conclusiva de *Le città invisibili* è ospitato un brano di natura meta-testuale che si configura come ulteriore *mise en abyme* del testo. Tre *incipit* identici caratterizzano la prima emi-cornice: «Il Gran Kan possiede un atlante...».⁹⁸

Non importa stabilire se i tre inizi indichino tre atlanti distinti o le differenti sezioni del medesimo atlante: in entrambe le evenienze il percorso multiplo corrisponde alla pluralità di attitudini ermeneutiche con cui vi si accosta il lettore empirico, nonché alla specificità del desiderio che lo guida.

Si è detto che la costruzione ragionata e calcolata dell'indice ne fa una vera guida alla lettura di questo romanzo proto-ipertestuale. Le istruzioni dell'indice sono a nostro avviso completate in questa sede attraverso l'immagine dell'Atlante, sorta di mappa in cui sono segnate le coordinate per uscire dal labirinto del testo⁹⁹.

Sulla carta geografica interpretata in funzione narrativa Calvino si esprimerà qualche anno più tardi¹⁰⁰, e d'altronde la mappa rappresenta, in sintesi, un altrove spaziale entro il quale il movimento di un viaggiatore, inserendo la categoria tempo, rende completo il cronotopo della narrazione.

L'Atlante rappresenta una *mise en abyme* del testo: contiene l'immagine topografica di un altrove in cui città differenti tra loro contribuiscono a delineare la sagoma della città perfetta, somma di elementi discreti ed eterogenei posti in sintesi dinamica, o, se si preferisce l'idioletto fourieriano, posti in una gradazione di ineguaglianze. Nell'apologo dell'Atlante, tripartito (e, poi, quadripartito, come si vedrà oltre), l'autore, senza uscire dalla finzione della rappresentazione, indica una serie di direttrici ermeneutiche allo scopo di individuare alcune macro-categorie a cui sottomettere la pluralità, altrimenti potenzialmente infinita, di percorsi testuali.

Il testo calviniano è eminentemente combinatorio e modulare e le conclusioni sono sparse dappertutto. Se volessimo rappresentare la pluralità di percorsi percorribili come potenza ennesima di un numero finito, le macro-categorie qui di seguito

⁹⁷ Claudio Milanini, *Arte combinatoria e geografia mentale: Il castello dei destini incrociati e Le città invisibili*, in Id., *op. cit.*, Garzanti, Milano 1990, p. 129.

⁹⁸ C.I., cap IX, A. Le micro-cornici – come le altre sezioni del testo – presentano numerosi richiami intratestuali, basati su associazioni binarie e ternarie.

⁹⁹ Sulla scrittura-mappamondo-indice in Calvino cfr. il capitolo IX de *Il cavaliere inesistente*.

¹⁰⁰ «La carta geografica insomma, anche se statica, presuppone un'idea narrativa, è concepita in funzione d'un itinerario, è Odissea» (Italo Calvino, *Il viandante invisibile sulle strade della terra*, «la Repubblica», 18 giugno 1980, ora col titolo *Il viandante nella mappa* in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., p. 428).

rappresenterebbero proprio questo numero finito, da cui si genererebbe lo sviluppo in potenza.

L'importanza di questo brano per una corretta intelligenza del testo è stata ricordata dallo stesso Calvino, (il quale, anche su questo punto, lamentò lo scarso interesse critico dedicatogli):

Quell'ultimo capitoletto ha una conclusione duplice i cui elementi sono entrambi necessari: sulla città d'utopia (che anche se non scorgiamo non possiamo smettere di cercare) e sulla città infernale. E ancora: questa è solo l'ultima parte del «corsivo» sugli atlanti del Gran Khan, *per il resto piuttosto trascurato dai critici* e che dal primo pezzo all'ultimo non fa che proporre varie possibili «conclusioni» a tutto il libro.¹⁰¹

Nel 1° Atlante «tutte le città dell'impero e dei reami circonvicini sono disegnate palazzo per palazzo e strada per strada»¹⁰²; questo Atlante raccoglie presumibilmente le *città reali*, che il Kan già dovrebbe conoscere, e per descrivere le quali occorrerebbe il rispetto della regola dell'oggettività descrittiva. Ma l'Atlante rappresenta il testo, è letterario, e in quanto tale la sua effettiva valenza referenziale è sottomessa al modello finzionale e all'interpretazione del lettore; dice Marco-Calvino: «chi m'ascolta ritiene solo le parole che aspetta» e «Chi comanda al racconto non è la voce: è l'orecchio»¹⁰³. E altrove: «Qualsiasi paese le mie parole evochino intorno a te, lo vedrai da un osservatorio situato come il tuo»¹⁰⁴.

Il 2° Atlante, «i cui disegni figurano l'orbe terracqueo tutt'insieme e continente per continente», stabilisce i confini entro i quali Marco costruisce il suo racconto, esibendo tra l'altro le sue fonti letterarie e popolari, tramandate di bocca in bocca. I confini indicati, passando dalla lettera al simbolo, comprendono tutte le città-racconto che possono appartenere a un catalogo come questo, ovvero «città di cui né Marco né i geografi sanno se ci sono e dove sono, ma che non potevano mancare tra le forme di città possibili»¹⁰⁵. L'atlante, dopo aver contemplato le città realmente esistenti, si sofferma su quelle solamente *possibili* in quanto immaginabili, ma come tali degne di entrare in una simile trattazione. La proprietà fondamentale dell'atlante – come si dice nel brano – è di conservare intatte tutte le differenze tra le città, cosicché le individualità favoriscano la comprensione.

¹⁰¹ Italo Calvino, Id., *Presentazione*, cit., p. X. Il corsivo è mio. In base alla bibliografia esaminata, la lamentela di Calvino suonerebbe legittima anche oggi.

¹⁰² C.I., cap. IX, A.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ C.I., cap II, A.

¹⁰⁵ C.I., cap. IX, A..

Nel caos del mondo la mancanza di stratificazione significativa («ogni città va somigliando a tutte le città»¹⁰⁶) viene ridotto a singole porzioni d'ordine, determinate dalla sistematizzazione letteraria, unico rimedio al disordine entropico del mondo: «mi sembra che tu riconosci meglio le città sull'atlante che a visitarle di persona»¹⁰⁷. È qui enunciato con chiarezza il primato della letteratura, consistente nella sua possibilità, indiretta ma decisiva, di rappresentare il *medium* tra il mondo e l'uomo che lo vuol interpretare.

Il 3° Atlante raccoglie le «mappe di tutte le città: quelle che elevano le loro mura su salde fondamenta, quelle che caddero in rovina e furono inghiottite dalla sabbia, quelle che esisteranno un giorno e al cui posto ancora non s'aprono che le tane delle lepri»¹⁰⁸. Siamo di fronte a un ulteriore catalogo di città possibili, condotto su un piano temporale, a differenza dell'altro, condotto su quello della forma. L'atlante, nel suo complesso, comprende le città esistite e scomparse e quelle attualmente esistenti: «L'atlante ha questa qualità: rivela la forma delle città che ancora non hanno una forma né un nome»¹⁰⁹.

La complessità dell'atlante rivela l'intento calviniano di attribuire un nome-categoria alle forme sterminate, senza escluderne nessuna, pena il disfacimento delle città e, fuor di metafora, del testo che ne vuole compendiare l'infinita possibilità espressiva. Come in Fourier, l'ansia è classificatoria, la mappa dello scibile ha bisogno di nominare ed individuare, fino al particolare più minuto, instaurando analogie e rapporti tra le parti e il tutto, l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo, al fine di creare porzioni d'ordine che è sempre formale, non sostanziale e invasivo come quello sotteso alla progettazione delle utopie classiche.

Dice Marco a conclusione del corsivo: «finché ogni forma non avrà trovato la sua città, nuove città continueranno a nascere»¹¹⁰. Calvino, per bocca del suo *alter ego*, rivela gli intenti e la pratica che lo hanno guidato nella composizione de *Le città invisibili*.

Prima di descrivere il quarto atlante è opportuno trarre alcune conclusioni.

Sono state da noi individuate all'interno della ragnatela calviniana tre direttrici principali: la città reale, la città come possibilità di forme e la città come possibilità nel tempo. Se dicessimo che ciascuna de *Le città invisibili* appartiene a una di queste categorie, o che ciascuna è interpretabile in base alla scelta di uno di questi percorsi ermeneutici, corretti,

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *Ibidem*.

diremmo qualcosa di vero, ma di impreciso. Vi è un'altra – fondamentale – categoria cui queste descrizioni si richiamano: la città utopica, e l'utopia come genere letterario.

La seconda em-icornice, conclusiva del capitolo e dell'intera opera, inizia con una precisazione: «L'atlante del Gran Kan contiene anche le carte delle terre promesse visitate nel pensiero ma non ancora scoperte o fondate»¹¹¹. Un atlante letterario – *Le città invisibili* – non poteva esser privo delle città toccate solo dal pensiero; l'atlante ne contiene le carte, cioè i libri, che rappresentano i testi anteriori, i modelli letterari, per Calvino, del *genere utopico*. Le carte del luogo che non c'è si aggiungono all'Atlante¹¹².

Marco fa un elenco di città, anzi di mondi, d'utopia, così come sono stati denominati dagli scrittori – visionari – del passato: «Nuova Atlantide, Utopia, la Città del Sole, Oceana, Tamoé, Armonia, New-Lanark, Icaria»¹¹³.

Alla visione ottimistica di Marco fa eco, come di consueto, l'*humour* melanconico del Kan. Egli, guidato dalle sue paure, già espresse nell'emi-cornice precedente¹¹⁴, rovescia immediatamente l'utopia in *distopia*, configurando, per il futuro del suo impero, l'immagine della città infernale: «Enoch, Babilonia, Yahoo, Butua, Brave New World».¹¹⁵ Un esempio ulteriore dell'irriducibile duplicità dell'essere in Calvino, distribuita in questo caso nei due personaggi.

All'appunto del Kan Marco risponde condensando, a nostro avviso, materia e metodo compositivo adoperati nella stesura de *Le città invisibili*, e confermando, ancora una volta, la matrice metaletteraria delle cornici:

Per questi porti non saprei tracciare a rotta sulla carta né fisare la data dell'approdo. Alle volte mi basta uno scorcio che s'apre nel bel mezzo d'un paesaggio incongruo, un affiorare di luci nella nebbia, il dialogo di due passanti che s'incontrano nel viavai, per pensare che partendo di lì metterò assieme pezzo a pezzo la città perfetta, fatta di frammenti mescolati col resto, d'istanti separati da intervalli, di segnali che uno manda e non sa chi li raccoglie. Se ti dico che la città cui tende il

¹¹¹ C.I., cap. IX, B.

¹¹² Secondo Els Jongeneel «cette mappemonde miraculeusement exhaustive, représentant les villes du passé, du présent et du futur [...] par sa dimension historique et utopique en même temps, elle symbolise le texte littéraire tel que Calvino le conçoit» (Els Jongeneel, *op. cit.*, p. 607).

¹¹³ I nomi fanno riferimento alle seguenti opere: Francis Bacon, *New Atlantis*, 1627; Thomas More, *Utopia*, 1516; Tommaso Campanella, *La città del sole*, 1602; James Harrington, *The Common-Wealt of Oceana*, 1656; Donatien-Alphonse-François de Sade, *Aline et Valcour ou Le roman philosophique*, 1795; Charles Marie Fourier, *Théorie des Quatre Mouvements*, 1808; Robert Owen, *A New View of Society*, 1813-14; Étienne Cabet, *Voyage en Icarie*, 1839.

¹¹⁴ C.I., cap. IX, A: «sono prigioniero di un presente vistoso e invivibile, in cui tutte le forme di convivenza umana sono giunte a un estremo del loro ciclo e non si può immaginare quali nuove forme prenderanno».

¹¹⁵ I modelli per il genere distopico sono: *Genesis*, 4, 17 e 11, 4; Jonathan Swift, *Travels into several remote Nations [...] by Lemuel Gulliver*, 1726; Donatien-Alphonse-François de Sade, *Aline et Valcour*, cit.; Aldous Huxley, *Brave New World*, 1932.

mio viaggio è discontinua nello spazio e nel tempo, ora più rada ora più densa, tu non devi credere che si possa smettere di cercarla. Forse mentre noi parliamo sta affiorando sparsa entro i confini del tuo impero; puoi rintracciarla, ma a quel modo che t'ho detto.¹¹⁶

La città utopica, questo si evince, è fatta dalla somma delle immagini estetiche felici – l'utopia del momento estetico – che soffrirebbero nell'essere condensate entro la forma canonica della città perfetta dell'utopia classica. Un imperativo di ordine compositivo e strettamente letterario si sovrappone a un'ideale sociale e politico che rifiuta l'univocità, il cui parossismo dà luogo alla distopia, in favore di una pluralità di punti di vista, di relazioni, di modelli interpretativi. In una parola: relativismo, tanto gnoseologico e culturale quanto interpretativo ed etico, pur se, nel fondo, tutto sommato moderato e non rivoluzionario, non nel senso etimologico, perlomeno. La città perfetta, come il libro intitolato *Le città invisibili*, è la somma di singoli frammenti (cornici e tondi) disposti in maniera modulare, a intervalli, i quali, singolarmente e nel loro complesso, inviano dei segnali, trasmettono un messaggio il cui contenuto (la cui comprensione) dipende dalla sensibilità critica del lettore.

Quanto all'attributo della *discontinuità*, sia spaziale che temporale, esso fa parte della riflessione calviniana di quegli anni e allude nello specifico al concetto di *utopia pulviscolare*, mutuato in parte da Fourier, che consiste nel considerarle l'utopia etimologicamente come non-luogo della finzione e come attitudine conoscitiva dai risultati intermittenti, non come proiezione nel tempo o nello spazio¹¹⁷.

La conclusione del libro basterebbe forse da sola a trasmettere il senso a tutto il testo, riuscendo a saldare, nello spazio di poche righe, il programma poetico fin qui espresso con l'imperativo morale che trasforma il gioco letterario in parabola esistenziale.

Marco-Calvino vuol far comprendere al Kan-lettore che inferno e paradiso non sono categorie cui tendere, collocate in un lontano futuro, ma costituiscono il mondo di ogni giorno nella sua duplice fisionomia; esse non sono minacce o promesse ma *realtà presente*, con la quale confrontarsi. Il libro si conclude con queste parole di Marco Polo:

L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci

¹¹⁶ C.I., cap. IX, B.

¹¹⁷ Pur con qualche differenza, Manuela Dini concorda col nucleo delle nostre affermazioni: «L'evasione, implicita in ogni progetto utopico, è sì fuga verso un altrove (la città perfetta o la città infernale) o verso un altro tempo (in quanto regressione nostalgica verso il passato o proiezione verso il futuro), ma è soprattutto una esplorazione di nuove dimensioni della mente, di nuove possibilità logiche, immaginative e percettive» (Manuela Dini, *L'utopia e i mondi possibili*, in Ead., *Calvino critico*, Transeuropa, Ancona 1999, p. 140).

sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio.¹¹⁸

La letteratura, il libro, attraverso le sue pagine, è il campo privilegiato per dar spazio al non inferno e per farlo durare, tramite opere che sappiano mantenere il loro valore conoscitivo anche a tanti anni di distanza. *Le città invisibili* sono una di queste.

La soluzione calviniana si nutre di inferno e non-inferno, incorporando entrambi nel non-luogo dell'utopia. Dice Asor Rosa: «La creazione del mito serve dunque non a cancellare l'inferno e il mostro, ma a difendersene con gli unici strumenti a disposizione dell'uomo, e cioè fantasia e ragione»¹¹⁹.

3. 3. L'opera di Fourier come utopia letteraria.

*En dépit de toutes ses précautions, le lecteur attentif le
prend à chaque page en flagrant délit de Littérature.*
Emile Lehouck¹²⁰

La fonction du discours [...]est de concevoir l'inconcevable.
Roland Barthes¹²¹

Il écrit et lit à la frontière du réalisable et de l'impossible.
Paul Ricœur¹²²

Dopo aver spiegato i motivi dell'inserimento delle incatalogabili *Città invisibili* nel novero delle opere utopiche, e prima di soffermarsi su alcune scelte originali connaturate alla volontà di rinnovare il genere oramai fiacco, scelte che in parte coincidono con – e dipendono da – l'acquisizione dell'universo fantastico e verbale fourieiano, si vuole motivare la plausibilità del confronto attraverso il rinvenimento di procedimenti narrativi e apertamente finzionali che fanno dell'utopia di Fourier un'utopia letteraria.

Due premesse s'impongono.

Primo: il parallelo tra opera letteraria e paraletteratura è da noi ritenuto produttivo e corretto, e, anzi, ci si rammarica che fino ad ora sia stato poco sviluppato e teorizzato

¹¹⁸ C.I., cap. IX, B.

¹¹⁹ Alberto Asor Rosa, *op. cit.*, p. 125.

¹²⁰ Emile Lehouck, *Fourier aujourd'hui*, cit., p. 14.

¹²¹ Roland Barthes, *Sade Fourier Loyola*, cit., p. 40.

¹²² Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 395.

compiutamente; non c'è stata quindi nessuna volontà di forzare l'interpretazione per annettere Fourier a questo studio. Inoltre, così lo accolse Calvino («Così, negli anni intorno al Sessantotto, avevo voluto leggere Fourier: come si legge un poeta, un romanziere, un moralista, cioè per appropriarsi di un sistema fantastico-morale»¹²³).

Secondo: il rinvenimento di procedimenti letterari non è fine a se stesso – l'operazione sarebbe ugualmente legittima - ma funzionale alla piena comprensione delle pagine di Fourier, imprigionate in una classificazione di genere che ne ha promosso il fraintendimento. Il primo ad adoperare Fourier in senso proprio fu André Breton.

3. 3. 1. Da una realtà dell'oblio alla surrealtà del recupero: il precursore Breton.

*Ce phare, plus éclairant que je sache, dont la base
défie le temps et dont la cime s'accroche aux nuées.*
André Breton¹²⁴

All'inizio degli anni '50 Félix Armand, ammiratore dell'opera di Fourier, si pose delle domande alle quali egli stesso diede risposta:

Qui lit encore Fourier ? Personne, sauf quelques spécialistes. Pourquoi ? Cela tient certes pour une part à la difficulté de l'œuvre, extraordinaire *imbroglio* où Fourier, prétendant suivre un ordre scientifique, donne libre cours à sa manie de changement, en abusant des coupures, des développements intercalaires, [...] de néologismes qui donnent à son style une allure abrupte, hermétique et rébarbative.¹²⁵

Le considerazioni di Armand fotografarono correttamente lo stato delle cose e giunsero in un periodo in cui il disinteresse critico nei confronti dell'opera di Fourier toccò il massimo grado, come confermano le ricerche bibliografiche calibrate su quegli anni.

Se in passato, nei discorsi sull'opera e la figura di Fourier, prevalsero i termini polemici, era ora il silenzio a condannarlo all'oblio. Scrisse a tal proposito Calvino: «Fourier era insomma talmente *altro*, diverso da tutti, che non c'è da meravigliarsi che la seconda metà del suo secolo e la prima metà del nostro gli abbiano voltato le spalle»¹²⁶.

¹²³ Italo Calvino, *L'utopia pulviscolare*, cit., p. 314.

¹²⁴ André Breton, *Anthologie de l'Humour noir*, éd. Par Jean-Jacques Pauvert, Paris 1966. *L'Anthologie* comparve in prima edizione nel 1939, ma a causa della censura del regime di Vichy non venne diffusa che a partire dalla seconda metà del decennio, ovvero poco dopo la fine del conflitto mondiale, nel 1947. A una nuova edizione del '50 seguirà quella definitiva, del 1966 ottenuta tramite l'inclusione di alcuni testi (tr. it. di Mariella Rossetti e Ippolito Simonis, *Antologia dello humour nero*, Torino, Einaudi, 1970).

¹²⁵ Félix Armand, *Actualité de Fourier*, in Id, *Charles Fourier. Textes choisis*, Editions sociales, Paris 1953, p. 28.

¹²⁶ Italo Calvino, *L'ordinatore dei desideri*, cit., p. 296.

Tra il silenzio generale si sollevò una voce fuori dal coro, antesignana e solista: quella di André Breton, *maître* del Surrealismo.

Alle leggende sorte attorno all'accostamento di Breton ai testi di Fourier – una sostiene che il contestatore Breton, ancora studente, vi si fosse appassionato in risposta all'atteggiamento denigratorio con cui un suo professore lo aveva presentato alla classe – si affianca un passo della sua *Ode à Charles Fourier*, in cui Breton, riportando l'iscrizione della lapide di Fourier («Les attractions sont proportionnelles aux destinées») vi aggiunge un elemento di partecipazione emotiva ed elettiva. «En foi de quoi je viens aujourd'hui vers toi»; si affianca inoltre il riconoscimento di una profonda affinità tra i primi manifesti surrealisti e alcuni nodi del pensiero e della scrittura di Fourier. In un testo di Breton del 1922, dal valore di manifesto, si legge:

On se fait de nos jours une pensée de la précipitation de toute chose en son contraire, et de la résolution de tous deux en une seule catégorie, celle-ci conciliable elle-même avec le terme initial et ainsi de suite jusqu'à ce que l'esprit parvienne à l'idée absolue, conciliation de toutes les oppositions et unité de toutes les catégories.¹²⁷

Sembra di leggere le parole con cui Fourier spiega l'*écart absolu*. Scarto assoluto, analogia e desiderio sono i tre motori poetici comuni ai due autori.

Non si dimentichi, inoltre, che il progetto avanguardistico portato avanti dal gruppo surrealista prevedeva una commistione di piani tra esperienza artistica e vita vera, per cui la funzione utopica della letteratura e dell'arte era «cambiare la vita».

Emmanuel Guigon suggerisce un altro punto di possibile convergenza: «l'utopie phalanstérienne chez Fourier et la célébration de l'activité collective chez Breton, à travers l'idée motrice du 'château surréaliste'»¹²⁸.

I contributi specifici in tal senso scarseggiano, se si eccettua, forse, quello recentissimo qui citato di Emmanuel Guigon e alcune considerazioni in testi monografici su Fourier, legati all'*âge d'or* fourieiana, a cavallo dei '60-'70.

Preludio ben auspicante all'imminente, seppur passeggera, fortuna di Fourier in ambito letterario, fu la 'Xème Exposition Internationale du Surréalisme', tenutasi a Parigi nel dicembre del 1965 e intitolata significativamente *L'Ecart Absolu* in riferimento al medesimo, celebre passo de *La Fausse industrie* di Fourier:

¹²⁷ André Breton, *Lâchez-tout*, «Littérature», 1922, nouvelle série, n. 2, ora in Id, *Œuvres complètes*, éd. par Marguerite Bonnet, Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), Paris 1987.

¹²⁸ Emmanuel Guigon, *L'écart absolu*, rubrique: "Le numéro de la revue Luvah consacré à Charles Fourier est désormais en ligne", avril 2007, http://www.charlesfourier.fr/article.php?id_article=384.

Colomb pour parvenir à un nouveau monde continental adopta la règle d'*écart absolu*; il s'engagea dans un Océan vierge, sans tenir compte des frayeurs de son siècle ; faisons de même, procédons par écart absolu, rien n'est plus aisé, il suffit d'essayer un mécanisme en contraste du nôtre, [...] d'exploiter largement l'*esprit de contradiction*, de l'appliquer non pas à tel ou tel système de philosophie, mais à tous ensemble, puis à la civilisation qui est leur cheval de bataille et à tout mécanisme social actuel de l'humanité.¹²⁹

Sulla vicinanza concettuale tra il principio dell'attrazione delle passioni in Fourier e quello del desiderio di matrice surrealista, ad esempio, ha scritto interessanti pagine Lehouck, spiegando il convergere di alcuni motivi nei due autori.

In particolare Lehouck sottolineò la compresenza nei due autori del rifiuto della «trinité abjecte; Famille, Patrie, Religion»¹³⁰ e le affinità tra *Attraction passionnée* in Fourier – «Impulsion donnée par la nature antérieurement à la réflexion, et persistante malgré l'opposition de la raison, du devoir, du préjugé» – e il Surrealismo – come *Désir* – in Breton: «Automatisme psychique pur. [...] Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale»¹³¹. Queste considerazioni attengono allo studio della poetica di Breton, rimontano all'essenza stessa del Surrealismo e costituiscono segnali forti della presenza di un *idem sentire* primigenio già prima delle dichiarazioni, esplicite, fatte a partire dall'immediato dopoguerra. L'universo concettuale di Breton, pur multidimensionale, riservò in quegli anni alla stella Fourier un posto fisso nel suo firmamento:

«Fourier est immense et je n'ai pas de plus grande ambition que de lui faire remonter le courant d'oubli qu'il traverse et qui suffirait à nous renseigner sur la perte de connaissance de ce temps. [...] Je ne saurais trop insister sur le fait que dans l'établissement éventuel d'un mythe nouveau sur quoi fonder une cohésion durable, Fourier ne saurait manquer d'être interrogé des tout premiers, sinon mis très largement à contribution (je pense à sa merveilleuse cosmologie en devenir, à sa conception de la "cogne aromale", résidence des "transmondains" etc.).¹³²

Il est celui qui a pris le taureau par les cornes - le taureau peu sympathique de la mauvaise conscience humaine. Il n'est pas question de caractériser en quelques mots un apport à la fois aussi riche et original que le sien. Il défie absolument les "digests".¹³³

¹²⁹ Charles Fourier, *La Fausse industrie*, in Id., *Œuvres complètes de Charles Fourier*, cit., vol VIII.

¹³⁰ Emile Lehouck, *Fourier aujourd'hui*, cit., p. 32.

¹³¹ André Breton, *Manifeste du Surrealisme (1°)*, in Id., *Manifestes du surréalisme*, éd. par Jean-Jacques Pauvert, S.I.P., Montreuil 1962.

¹³² Id., *Entretien avec Jean Duché* (1946), in Id., *Entretiens : 1913-1952*, Gallimard, Paris 1952.

¹³³ Id., *Entretiens avec Claudine Chonez* (1948), in Id., *Entretiens*, cit.

Lo confermano, tra gli altri, Calvino («Nel dopoguerra si può dire che non ci sia scritto di Breton o iniziativa ispirata da lui in cui non ci si richiami a Fourier»¹³⁴) e Guigon («André Breton a sans doute joué un grand rôle dans la redécouverte de Charles Fourier. Depuis 1945, il n'a cessé d'en proclamer le génie et l'actualité brûlante, d'en faire l'un de ses principaux récipiendaires»¹³⁵). Uno studio sull'influenza di Fourier su Breton meriterebbe di per sé lo spazio di questo lavoro; a noi interessa il processo inverso: adoperare Breton come ausilio alla lettura di Fourier, e misurare l'influenza che questa lettura può aver esercitato nella ricezione secondo-novecentesca dell'opera del maestro di Besançon.

In quegli anni il grande interesse di Breton per l'utopista si manifestò poeticamente nell'*Ode à Charles Fourier*, tributo al genio di Besançon quale surrealista *avant la lettre*. Breton fu tra i pochi che considerò l'opera di Fourier come una totalità inseparabile e in sé coerente e rappresenta, ai nostri occhi, uno dei suoi lettori più attenti.

L'*Ode à Charles Fourier* apparve nel 1947 in una collezione intitolata *L'Âge d'or*, ma venne scritta nel corso di un viaggio compiuto negli Stati Uniti nel 1943¹³⁶. Sia da un punto di vista politico che poetico l'ode si configura come un'evoluzione nel pensiero di Breton, o, per dirla con Calvino, «un poema-saggio che è insieme diario di questa lettura, diario di viaggio americano, e amaro disincantato discorso sullo stato del mondo»¹³⁷.

L'esito della riflessione politica¹³⁸ – si ricordi che si era nel mezzo del secondo conflitto mondiale – è nel rifiuto del pragmatismo in favore dell'utopia: «Fourier on s'est moqué mais il faut bien qu'on tâte un jour / bon gré mal gré de ton remède»; quello poetico consiste nel ricorso a un testo non automatico bensì programmato e strutturato. Breton ne dà questa lettura nella *Lettre à Jean Gaulmier*, del 1957:

Il s'agit – dit-il lui-même – d'un texte passablement surveillé (débarassé autant que possible des scories qui encombrant les textes automatiques). Son élaboration a été pour une part critique : je me suis donné le luxe d'une infraction à mes propres principes (affranchir à tout prix la poésie des contrôles) et j'ai voulu donner à cette

¹³⁴ Italo Calvino, *L'ordinatore dei desideri*, cit., p. 297.

¹³⁵ Emmanuel Guigon, *op. cit.*, http://www.charlesfourier.fr/article.php?id_article=384).

¹³⁶ André Breton, *Ode à Charles Fourier*, in *Poèmes*, Paris 1947, repris dans *Signe ascendant*, Gallimard, Paris 1968.

¹³⁷ Italo Calvino, *L'ordinatore dei desideri*, cit., p. 297.

¹³⁸ Sia Fourier che Breton ritengono il *bonheur* superiore alla *puissance*. Breton celebra le virtù poetiche delle utopie anche in *Arcane 17*, dove così si esprime in merito agli utopisti del secolo passato: «À travers leurs outrances et tout ce qui précède chez eux de la griserie imaginative, on ne peut refuser d'accorder aux écrivains réformateurs de la première moitié du XIX^e siècle au même degré qu'aux artistes primitifs, le bénéfice de l'extrême fraîcheur. Cette fraîcheur, nous en sommes particulièrement avides aujourd'hui» (André Breton, *Arcane 17*, Brentano's, New York 1944, ora in Id., *Œuvres complètes*, cit., vol. III, éd. préparée par Étienne-Alain Hubert, Paris, Gallimard 1988, p. 84-85).

infraction le sens d'un sacrifice volontaire électif, à la mémoire de Fourier, la dernière en date qui m'a paru digne.¹³⁹

Si ricordi che il processo di scrittura analogica di Fourier rifiuta il caso e l'automatismo dei surrealisti, come conferma Michèle Madonna-Desbazeille:

Ne pas oublier toutefois que «tous les goûts sont bons à condition de pouvoir les composer»¹⁴⁰, ce qui oblige à la nuance lorsque l'on est tenté de transformer Fourier en chantre du surréalisme. Fourier semblait abhorrer les rapprochements fortuits.¹⁴¹

Il fatto che Breton, in questo testo, si sia attenuto alle caratteristiche della scrittura fourieriana che più si distanziano dall'impronta surrealista, costituisce un ulteriore segnale dell'ammirazione provata: tale da determinare un'eccezione al proprio credo artistico¹⁴². Nell'Ode si riscontra un'alta incidenza di connettivi («quand... mais... dont... et aussi... et voilà... sur un autre plan», per restare ai soli primi versi) e il rispetto di una certa simmetria di costruzione:

Fourier je te salue du Grand Canon du Colorado
Je vois l'aigle qui s'échappe de ta tête
Il tient dans ses serres le mouton de Panurge
Et le vent du souvenir et de l'avenir [...]

Je te salue de la Forêt Pétrifiée de la culture humaine
Où plus rien n'est debout
Mais où rôdent de grandes lueurs tournoyantes
Qui appellent la délivrance du feuillage et de l'oiseau
De tes doigts part la sève des arbres en fleurs [...]

Je te salue du Névada des chercheurs d'or
De la terre promise et tenue
A la terre en veine de promesses plus hautes
qu'elle doit tenir encore
Du fond de la mine d'azurite qui mire le plus
beau ciel

¹³⁹ Citata in Emmanuel Guigon, *op. cit.*, http://www.charlesfourier.fr/article.php3?id_article=384).

¹⁴⁰ Charles Fourier, *Théorie des Quatre Mouvements*, cit., Tomo I, p. 78.

¹⁴¹ Michèle Madonna-Desbazeille, *L'utopie de Fourier : jeu d'écriture. Ou de la notion d'intervalle mesuré et démesuré. Ou de la notion d'intervalle mesuré et démesuré*, «Cahiers Charles Fourier», décembre 1991, n. 2, p. 29, consultabile anche in rete all'indirizzo http://www.charlesfourier.fr/article.php3?id_article=14.

¹⁴² Anche se Breton non scriveva solo testi automatici e già nel 2° Manifesto esprimeva riserve sulla scrittura automatica, queste affermazioni sembrano legare per lo meno questa scelta all'adesione alle strategie retoriche fourieriane, piuttosto che richiamare una fase personale di rielaborazione.

Il testo nella sua interezza è suddiviso in tre macro-sezioni: le due estreme sviluppano il discorso su Fourier in termini poetici, mentre in quella centrale prevale la forma prosastica – una prosa a sua volta poetica, ovviamente. In questa sezione intermedia, introdotta da una frase in eleganti volute tipografiche («Ici j'ai renversé la vapeur poétique») con cui si segna l'interruzione del movimento lirico, Breton nomina e discute le dodici passioni fondamentali in Fourier, passioni dalle quali discendono le altre fino al numero di 810 per gli uomini e altrettante per le donne. Breton, rispettoso della classificazione fourieriana, le suddivide giustamente in *Etat des ressorts sensuels* (tact, vue, ouïe, goût, odorat), *Etat des ressorts affectueux* (amitié, amour, ambition e famille) ed *Etat des passions mécanisantes* (Cabaliste, Composite, Papillonne). Se Breton avesse voluto adoperare Fourier come semplice spunto poetico avremmo probabilmente letto un componimento automatico privo dell'indicazione di questi elementi, la cui presenza testimonia la volontà di tratteggiare, anche schematicamente, un profilo del sistema di Fourier da far conoscere ai lettori.

Le sezioni eminentemente poetiche sviluppano elementi della biografia di Fourier e concetti fourieriani che Breton fa propri rielaborandoli. Tra i concetti evidenziati spicca l'istituzione di rapporti inconsueti tra le parti dell'universo e il bisogno di classificazione, che è allo stesso tempo garanzia di unità e rovesciamento delle norme vigenti:

Fourier qu'a-t-on fait de ton clavier
 Qui répondait à tout par un accord
 Réglant au cours des étoiles jusqu'au grand écart du plus fier
 trois-mâts depuis les entrechats de la plus petite banque sur
 la mer
 Tu as embrassé l'unité tu as montrée non comme perdue
 mais comme intégralement réalisable
 Et si tu as nommé «Dieu» ç'a été pour inférer que ce dieu
 tombait sous le sens (*Son corps est le feu*)
 Mais ce qui me débuche à jamais la pensée socialiste
 C'est que tu aies éprouvé le besoin de *différencier au moins en*
quadruple forme la virgule
 Et de faire passer la clé de sol de seconde en première ligne
 dans la notation musicale
 Parce que c'est le monde entier qui doit être non seulement
 retourné mais de toutes parts aiguillonné dans ses conventions
 Qu'il n'est pas une manette à quoi se fier une fois pour toutes
 Comme pas un lieu commun dogmatique qui ne chancelle
 devant le doute et l'exigence ingénus

Al contempo, Breton fonda questi elementi con il racconto di un'esperienza autobiografica trasfigurata nella resa poetica:

Quand la ville se soulève
 Et que de proche en proche la fureur de la mer gagne ces
 coteaux tout spirituels
 Dont la dernière treille orte porte les étoiles
 Ou plus souvent quand s'organize la grande batue nocturne
 du désir
 Dans une forêt dont tous les oiseaux sont de flammes
 Et aussi chaque fois qu'une pire rafale découvre à la carène
 Une plaie éblouissante qui est la criée aux sirènes
 Je ne pensais pas que tu étais à ton poste
 Et voilà qu'un petit matin de 1937
 Tiens il y avait autour de cent ans que tu étais mort
 En passant j'ai aperçu un très frais bouquet de violettes à tes
 pieds
 Il est rare qu'on fleurisse les statues à Paris

Rispetto a un'umanità degradata e prostrata a terra – «la Forêt Pétrifiée de la culture humaine où plus rien n'est debout» – Breton, guidato dal desiderio, vede e descrive, attraverso il pathos di un incontro rappresentato come casuale nel 'racconto', un Fourier «tout debout parmi les grands visionnaires», cui assegna «le roseau d'Orphée». Dagli attestati di stima espliciti alla celebrazione lirica: per Breton Fourier è poeta assoluto.

Breton colse l'eccellenza della visionarietà fourieriana dall'alto della sua sensibilità artistica, ma vi aggiunse con ogni evidenza la conoscenza, generale o specifica, comunque piena in questo caso, dell'atteggiamento pragmatico con cui accostarsi a un testo utopico. In pochi versi Breton ne sintetizza la dinamica, consistente nell'impadronirsi delle immagini d'alterità non per cercare di realizzarle, ma per trasformarle in elementi di dialettica continua tra utopia e realtà presente, di cui si criticano alcuni importanti pilastri:

Parce que se perd de plus en plus le sens de la fête
 Que les plus vertigineux¹⁴³ autostrades ne laissent pas de nous
 faire regretter ton *trottoir à zèbres*
 Que l'Europe prête à voler en poudre n'a trouvé rien de plus
 expédient que de prendre des mesures de défense contre les
 confetti
 Et que parmi les exercices chorégraphiques que tu suggérais
 de multiplier
 Il serait peut-être temps d'omettre *ceux du fusil et de l'encensoir*

L'impulso dato da Breton allo studio di Fourier non si esaurisce con l'ode, ma prosegue, e si perfeziona, tramite l'inserimento di alcuni brani del maestro di Besançon

¹⁴³ Così nel testo, invece che *vertigineuses*.

nell'*Antologie de l'humour noir*, vero e proprio saggio in cui autori accomunati da una scrittura *noir*, e scelti da Breton indipendentemente dalla loro appartenenza o meno alla tradizione letteraria, contribuiscono a costituire un canone alternativo poco rispettoso della distanza tra i generi letterari, i cui confini vengono frantumati. Anche se il principio che guida questa raccolta è l'illustrazione dell'umorismo nero, un ulteriore motivo di interesse è indicato da Breton nel principio secondo cui «l'esprit, mis en présence de toute espèce de difficulté, peut trouver une issue idéale dans l'absurde».

Tra i personaggi più scomodi inseriti da Breton nella sua antologia spicca il nome di Fourier. Al pari degli altri, i brani tratti da Fourier sono preceduti da una breve introduzione, nella quale Breton, difendendo Fourier, ricostruisce la sua scarsa fortuna critica e tratteggia a grandi linee alcune tappe fondamentali della sua ricezione (si parla di Marx, Engels, Hugo e Baudelaire).

L'introduzione ha carattere per lo più storico, e non tratteggia una proposta interpretativa, realizzata da Breton, a nostro avviso, attraverso la scelta dei brani citati, che si configurano come una sorta di saggio sull'autore.

Breton seleziona, nel *corpus* fourieriano, cinque testi con l'intento di fornire un quadro complessivo della scrittura di Fourier; al contempo esibisce le sue preferenze, estetiche più che contenutistiche, dato che Breton esclude parti fondamentali alla comprensione del pensiero dell'utopista ma non congeniali alla propria sensibilità poetica.

Il primo brano citato descrive i prodigi della corona boreale (e il cambiamento del clima) mentre nel secondo, tratto dalla *Hierarchie du Cocuage*, si descrivono 64 specie di cornuti divisi in classi, ordini e generi. Per ragioni diverse, questi brani sono tra i più citati nei moderni lavori su Fourier: il primo rappresenta, soprattutto agli occhi dei detrattori, il vertice della follia fourieriana, la base traballante della sua cosmologia vitalistica; il secondo somiglia ai *tableaux de caractères* di Molière, e viene utilizzato come esempio dell'abilità descrittiva di Fourier. I primi due rappresentano per certi versi delle tappe obbligate nella ricognizione su Fourier: il primo illustra icasticamente il suo universo concettuale, mentre il secondo mostra l'andamento classificatorio condotto su un piano paradossale, reso tale anche dalla quasi infinita proliferazione delle categorie individuate. È con scelta del brano baricentrico, il terzo, che Breton dimostra di aver colto l'eccezionalità di Fourier. Il terzo brano parla delle contro-creazioni, e su di esso torneremo più avanti, in quanto rappresenta, forse, la marca più evidente della letterarietà di Fourier.

Breton non commenta mai i brani inseriti, e dunque non si può sapere quali ragioni lo avessero spinto a includere nella raccolta proprio il brano delle contro-creazioni, per altro meno adatto di altri a delineare il profilo *noir* dell'*humour* di Fourier.

È possibile supporre che, come noi, vi avesse rinvenuto la radice del meccanismo areferenziale di Fourier, il segno della sua ricerca dell'inconcepibile e dell'assurdo. Breton non lo dice esplicitamente – non dice nulla esplicitamente – ma la sequenza dei brani citati comunica qualcosa di più della semplice somma di essi.

Il quarto e quinto brano, infatti, approssiano il problema della scrittura e dell'immaginazione fantastica – implicitamente lanciati nel terzo – completando il senso del brano che li precede.

Il quarto – e penultimo – parla della necessità della creazione di una lingua unitaria costruita in analogia con i versi degli animali e i rumori della natura; la paginetta scarsa trascritta da Breton parla dei segni dell'alfabeto e di nuove norme di punteggiatura, a conferma dell'attenzione di Fourier per il mondo della scrittura. Un riferimento esplicito al medesimo passo si è trovato nell'Ode, quando Breton scrive «différencier au moins en quadruple forme la virgule».

L'ultimo brano riporta il confronto tra due animali – l'elefante e il cane – che a parere di Fourier costituiscono gli emblemi, in terra, rispettivamente, della vera e falsa amicizia.

L'analogia è il sistema – poetico – di cui si serve Fourier per istituire dei paralleli tra elementi discreti, altrimenti distanti e incompatibili, da mettere in combinazione tra loro. La descrizione degli emblemi racchiude, al di là dell'oggetto rappresentato, la dinamica della loro concettualizzazione e i criteri della trasposizione finzionale: è una sorta di guida alla lettura, e come tale l'ha adoperata Breton, e inserita a nostro uso nell'Antologia.

3. 3. 2. La riscrittura ortodossa di Butor.

Breton si appropria dell'universo fourieiano, lo trasfigura e lo annette al surrealismo rilevandone la vicinanza.

Dopo Breton – e contemporaneamente alla rilettura che i nomi di punta della cultura francese dedicarono a Fourier in concomitanza con il ritrovamento dei manoscritti censurati del *Nouveau Monde Amoureux* – fu Michel Butor l'altro scrittore a servirsi dell'opera di Fourier come fonte d'ispirazione e ausilio alla creazione.

Un altro tratto accomuna Butor e Breton: entrambi, a loro modo, furono degli sperimentalisti¹⁴⁴. Senza voler attribuire a Fourier un ruolo decisivo che probabilmente non ebbe nel condizionare l'attività poetica di entrambi, è innegabile che un peso, almeno relativo, l'abbia avuto. Se a ciò aggiungiamo che anche Calvino se ne servì durante la fase più sperimentale della sua produzione, il ruolo di rottura che l'opera di Fourier ebbe rispetto ad alcune consuetudini artistiche risulta rafforzato.

Senza dilungarsi sulla produzione complessiva dell'autore, ma restando al rinvenimento di elementi che confermino la natura letteraria dell'utopia di Fourier, prendiamo brevemente in considerazione un lavoro di Butor ancora più legato a Fourier di quello di Breton: *La Rose des Vents*¹⁴⁵.

Nella seconda di copertina de *La Rose des Vents* si legge, a proposito di Fourier:

Un génial anticipateur non seulement du socialisme, de la pédagogie la plus récente, de la climatologie et de bien d'autres choses encore mais aussi de la psychanalyse et de certaines des recherches les plus fécondes de l'art contemporain.¹⁴⁶

In calce la firma dell'autore. Le dediche iniziali a Breton e Barthes valgono come dichiarazioni esplicite di appartenenza al circolo degli ammiratori – e riscopritori, ciascuno a suo modo – del lavoro di Fourier sotto un'ottica strettamente letteraria.

Scrisse Butor: «Sur les trente-deux périodes qu'il prévoit pour l'histoire de l'humanité, il ne nous décrit que les neuf premières. Pour illustrer cette étrange imagination, on a voulu la poursuivre, et compléter, sur les mêmes lignes, ce tableau»¹⁴⁷.

Il volume – la definizione di romanzo gli sta stretta, o abbondante, in quanto rappresenta sia lo sviluppo di una traccia che la disseminazione di innumerevoli – venne pubblicato nel 1970.

In esso Butor dedicò circa quattro pagine alla riscrittura, condotta in forma analogica, di ciascuno dei trentadue periodi della storia dell'umanità individuati da Fourier (il titolo completo recita appunto *32 Rhumbs pour Charles Fourier*). Butor si appropriò delle fantasie visionarie e verbali di Fourier e ordì una tela di elementi analogici e compatibili con esse. Una delle prime analisi delle quattro fasi e dei trentadue periodi è condotta da Fourier nella prima parte della *Théorie des quatre mouvements*, ripresa poi nel grande trattato *Théorie*

¹⁴⁴ Uno dei romanzi di Butor, *La Modification* (1957), interamente scritto alla seconda persona plurale, ebbe vasta eco al momento della sua uscita, e contribuì a creare il canone dei *nouveaux romanciers*, tra cui figurano anche Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet e Claude Simon.

¹⁴⁵ Michel Butor, *La Rose des Vents. 32 Rhumbs pour Charles Fourier*, Gallimard, Paris 1970.

¹⁴⁶ *Ivi*, seconda di copertina.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

de l'unité universelle e, con particolare riferimento ai caratteri della «civilisation», ne *Le nouveau monde industriel et sociétaire*.

Il primo intervento di Butor consistette nel ricostruire questa proposta fourieriana, distribuita lungo tutto il *corpus*, ponendo ordine all'a-sistematicità della scrittura di Fourier:

Si nous consultons la table des matières, nous aurons quelque mal à nous y retrouver: il nous faudra non seulement comprendre que le premier tome dont il parle est en fait le second de l'édition dans laquelle il en parle, et qu'il comporte un volume et demi, mais aussi deviner que, dans la section nommée *interliminaires*, les passages *prae*, *cis*, *citer*, *ulter* et *trans* doivent être comptés pour 5 chapitres, et que les chapitres de la 5ème notice, numérotés de 4 à 7, doivent l'être de 9 à 12.¹⁴⁸

La série de 32 termes (Fourier compte ou ne compte pas le *pivot*, qu'il démultiplie parfois, si bien qu'il faudrait toujours dire: série de 12 ou 13 termes, 32 ou 33, 134 ou 135, 404 ou 405, 810 ou 811, etc., ou quelque peu davantage), cette série qu'il nous montre et cache à la fois dans son sommaire, est certainement le modèle d'organisation le plus important de tous ses écrits, régissant aussi bien la suite des âges de l'individu que celle des périodes de l'histoire humaine.¹⁴⁹

La seconda fase dell'intervento di Butor certificò l'assenza, nel *tableau* dei trentadue periodi di Fourier, dello sviluppo completo delle premesse date da Fourier. Butor escluse cause esterne, e motivò l'incompiutezza della scansione in ere alla luce delle caratteristiche interne del suo sistema, non ultime quelle letterarie:

Tout cela est si constant qu'on ne peut accuser la malchance ou l'inadvertance. Ces bizarreries sont travaillées, et, si l'on peut reprocher aux imprimeurs et éditeurs d'innombrables fautes d'impression et de lecture, elles vont dans le même sens que les oscillations de vocabulaire ou d'estimation numérique volontairement conservées et les lacunes soulignées. Si la pensée de Fourier nous apparaît toujours à travers un brouillard, s'il nous faut perpétuellement la reconstituer, ce n'est nullement là un hasard; il convient que le lecteur languisse vers une harmonie entr'aperçue. La vérité ne peut se manifester que par l'intermédiaire d'une œuvre très construite mais fragmentaire, d'une contre-ruine, et même falsifiée, parce que nous sommes en période de transition et d'oppression. C'est seulement quand le nouvel état des choses annoncé sera advenu que l'édition et même la rédaction correctes du *Traité* seront possibles.¹⁵⁰

La terza fase infine, coincidente con *La rose des Vents* nella sua totalità, propone un'alternativa al non-concluso fourieriano. Butor, metabolizzato l'universo visionario di Fourier, lo trasferì nelle sue pagine.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 12.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 15.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 14.

Se per ogni autore il contenuto di un'opera coincide, o è strettamente connesso, con l'organizzazione verbale del suo discorso, per Fourier lo è più che per altri. Butor non avrebbe potuto esercitare la sua *riscrittura* senza la mimesi dello stile di Fourier, ed è su quest'aspetto che l'opera insiste maggiormente, cogliendo nel segno, come dimostra la maggior parte delle sezioni improntate, e di cui il seguente brano fornisce un esempio:

Tous les sens ayant développé leur branche marine, l'homme peut devenir amphibie. Il alternera dans l'année sa respiration aérienne avec l'aquatique. Dans le ciel le remplacement de Cérès marquera opportunément l'arrivée, avec la 11ème *création*, de tout un clavier de nouvelles algues aptes à l'agriculture des profondeurs, et aussi d'animaux qui pourront accompagner l'homme dans ses différents séjours, amphibies comme lui: antigrenouilles, hyper-poissons volants. Par le dressage, on adaptera certains continentaux à la vie océane; on réussira des croisements entre natifs des différents éléments. On conquerra les coursiers luminescents des abîmes. [...] Banquets avec alternat d'éléments: au cours de la dégustation d'un plat en salle aérienne, des assistants peuvent ouvrir des vannes qui l'inondent, afin que les dernières bouchées soient appréciées en respiration et manducation aquatique, puis on apporte les boissons sous de grandes cloches à plongeurs qui ne servent plus qu'aux plaisirs.¹⁵¹

La riscrittura di Butor non coincide col manierismo; il suo appetito cannibalesco si ciba di Fourier per assimilarlo. Le caratteristiche del metodo analogico sono pienamente comprese e sviluppate:

Fourier distingue 3 genres: masculin, féminin et neutre, mais cette dernière notion peut recouvrir des réalités bien différentes: les petits enfants sont un exemple de neutre privatif; ils n'ont encore véritablement aucun des deux sexes, seulement une indication du sexe futur, mais on peut imaginer un *hyperneutre*, un *androgyné*, qui les aurait tout les deux à la fois comme la plupart des plantes.¹⁵²

La scansione dei periodi, caratterizzata in Fourier dalla proliferazione di termini appartenenti a branche del sapere distinte, connessi tra loro secondo arbitrare analogie matematiche, viene riprodotta in egual forma; abbiamo, ad esempio, nella fase di «Transition ascendente postérieure» il 16° periodo o «Cisambule», sotto il segno di «Protée l'ambigu», de «l'heure des parfums», «du Sirocco» e della «vue *ultra-éthérée*». L'elenco potrebbe proseguire a lungo. Scrisse Butor:

Jusqu'à présent, Fourier avait donné des noms à ses périodes, il nous faut maintenant les baptiser, et même les imaginer à partir naturellement des données qu'il nous propose mais le jeu de l'alphabet passionnel nous permet de comprendre que les périodes vraiment harmonieuses, à partir de la 9ème reprennent sur un

¹⁵¹ *Ivi*, pp. 78-80.

¹⁵² *Ivi*, pp. 91-92.

registre supérieur les précédentes. Nous pouvions déjà déceler dans celle qu'il appelle *harmonie composée* un hyperédén, voici maintenant l'hypersauvagerie.¹⁵³

L'operazione di Butor ricorda i lavori dell'Oulipo e le coeve prove di riscrittura e ibridazione che sarebbero state chiamate in seguito postmoderne, trattando il testo utopico come un meccanismo da cui estrarre, secondo i propri bisogni e intenti, possibilità illimitate di riscrittura.

Butor chiamò «*jeu de l'alphabet passionnel*» la griglia di elementi discreti su cui esercitare l'invenzione e la ricomposizione. I suffissi, i prefissi, i termini composti e tutti gli altri accorgimenti grafici usati da Fourier furono riutilizzati da Butor come elementi modulari, come *contraintes*, ossia vincoli strutturali, linguistici, tematici e matematici dai quali non prescindere, bensì attingere per condizionare positivamente la propria fantasia creativa.

Avendo adoperato gli scritti di Fourier come concepiti da un autore consapevole della natura materiale delle parole, Butor dimostrò, a nostro avviso, di avere inteso perfettamente la fisionomia della scrittura di Fourier; non solo quella esibita nei trattati, ma anche la più nascosta.

3. 3. 3. Plaisanterie cacographique

Tra la massa dei manoscritti di Fourier, Emile Lehouck trovò e pubblicò nel 1963¹⁵⁴ un testo inedito, classificato nel «*Répertoire Cartier-Bourdon*» sotto il titolo *Plaisanterie cacographique*:

Pour les Schwortz...

Ça me dit 24 ah ! ou
dix huit s'en vint te cette.

Geai ressue ma chair l'or, lin vite à sion *queue* tu mats à dresser pourras l'air dix nez rats *sein* ment dès, dix manches d'œufs sept ambre. Croix jettant sue plie allant presse m'en deux tond couse ain as eux rang drap déz somme ah scions scie en gage hante. dix manchons nos rats don l'age oie deux tems bras serres, toit était-ce heure étai pas rends ; ai-je eaux ré, jean suisse hure, dupe les ire have ou art lac homme édit, eh ah ah si ce thé aux *fesses* teint. Ile nia riz inde nous veau an sept lieues longe houe en corps l'aime atteint elle haie sou art os bis liard *queue* jet-mouton pet raie sans est-ce vin cœur, émoi comte i nue aile ment vingt *culs*. Mat hante alors dine haire à tout j'ourlais six os-elle haleine ode ou oie ; toussait faute œil sont à *pisser* pas raie le m'aime : ile haie thé tonnante j'eusse caque est le poing

¹⁵³ *Ivi*, pp. 62.

¹⁵⁴ Emile Lehouck, *Un divertissement linguistique de Fourier*, «*la Brèche*», n. 4, fév. 1963, pp. 24-25.

aile chez riz louve rage jeune suie paque homme aile. Camp tas moine soie pointé
 tonné si long ment tentait voiture les rave éclair du nain sensé dentelle houe tell
 hart pendu jarre daim, houx six dents lame hate y né au cu pédant mache ambre,
 ah fort j'ai dey meche, en verre, onde m'en dans vin au sale on maquereau m'atique
 qu'on versa sion né *mamelle* odieuse sauce i et t;
 geai griffe au nez, dais vert dey mage œufs naisse, elle habit tue dès trop paon rat
 scie nez pou ras voir laid ce pet rance demandé fait ramonage. Malle et traits
 longanimité rend nos *culs* ne manne hier, gela terre mine quart tue pou rase ane au
 nez hune pas raye corps est ce pont danse. Geai laisse poire toux te foie d'art haché
 tonna demi rat si on part mont nez loque anse. Ah d'yeux mais complies ments ah
 tout laid par hantons pet rétamer était-ce heure hé ton frais rarement. J'ai ce père
 alleluia plis quai, dix manchots sou arle nombril andes poète hier houx heaume
 oingt de verre net. Jettant bras ce sang serre aime au nid. Tonne a mie saint serré
 ah fais que si au nez. Jeu d'oie pars tire dent troie joue reedit si (l'un dit) pourceau
 mai lié rend faim dent mont lis tape ah ris.¹⁵⁵

Il tenore del testo – l'uso di parole volgari e indicanti parti anatomiche come *queue, fesses, culs, pisser, sein, mamelle* – suggerisce l'atteggiamento ludico col quale l'autore si accostò a questo *divertissement*, ma non spiega cosa si celi dietro questa 'lettre bien cachée'.

Nel 1974 Simone Debout-Oleszkiewicz¹⁵⁶ trovò la soluzione dell'enigma di Fourier, mostrando in cosa consistesse la lettera in cui l'autore giocò con la lingua francese sfruttandone le numerose omofonie.

Il testo, concepito in forma epistolare, è una sorta di codice crittografato nel quale i vari fonemi sono ottenuti attraverso la successione dei suoni di parole inventate o tratte da un registro triviale. È la veste grafica a rendere il testo incomprensibile, in quanto se si assistesse alla lettura del brano senza la possibilità di consultarlo, si avrebbe l'impressione di trovarsi davanti a una lettera comune, nella quale si discute su un invito a cena ricevuto: «Samedi 24 Aout 1827. J'ai reçu, ma chère Laure, l'invitation que tu m'as adressée pour aller dîner a Saint-Mandé, dimanche deux septembre... ».

L'atto di lettura ad alta voce restituisce ai lemmi la loro corretta posizione nella concatenazione sintagmatica, suggerendo i punti in cui porre la cesura tra parola e parola così da recuperare l'originario aspetto sonoro dei termini e delle frasi. Il gioco di Fourier è tale solo per il lettore: solo la presenza materiale del testo lo evidenzia.

In questa prova Fourier rese libera la scrittura attraverso risorse che non hanno nulla di extralinguistico, gli esiti si distinguono da quelli dei surrealisti e in un certo senso superano la loro scrittura automatica, operando uno smembramento sintattico e una disintegrazione del vocabolario. Come spesso gli accadde, il suo intervento è sempre

¹⁵⁵ I corsivi sono miei.

¹⁵⁶ Simone Debout-Oleszkiewicz, *Écriture inconnue de Charles Fourier*, in Ead., «Griffe au nez» ou «donner have ou oir», éd. Anthropos, Paris 1974.

radicale. La via scelta da Fourier è quella delle «combinaisons illimités des sens et des sons»¹⁵⁷, fiducioso che basti ‘aprire’ il linguaggio perché esso stesso si faccia contestatore dell’ordine consueto.

Il risultato può essere controverso, e la valenza quasi ossimorica della denominazione *Plaisanterie cacographique* lo evidenzia; tuttavia, il ritrovamento di questo manoscritto ha confermato gli interessi letterari e per certi versi pre-oulipiani¹⁵⁸ di Fourier: la competenza linguistica, lo studio dei meccanismi di funzionamento del linguaggio e la sua funzione ludica, la pratica del *décompage* in unità significanti che, quali elementi di una combinatoria, ottengono piena completezza semantica solo attraverso la distribuzione. Disse Lehouck:

Fourier n’effectue pas les substitutions au hasard, mais cherche à étonner et à faire rire. Comme dans les contrepèteries, il montre que les phrases les plus anodines se prêtent à des combinaisons explosives qui choquent et scandalisent, [...] une volonté de manipuler la langue, de la disloquer pour en révéler des analogies absurdes pour la raison, mais qui, à la manière des images surréalistes, exercent une séduction certaine sur l’esprit.¹⁵⁹

Al di là delle affermazioni di Fourier, che si proclama sempre *inventeur* e non *écrivain*, il profilo qui tracciato ne svela le indubbie velleità da autore letterario, come alcune poesie pubblicate in gioventù, e non tenute nascoste nei cassetti, confermano¹⁶⁰.

Christian Guinchard, in un recentissimo contributo sulla *Plaisanterie cacographique* di Fourier, trascende il carattere occasionale e ludico della lettera per farne un caso eclatante della semantica – e, aggiungiamo noi, della sintassi – fourieriana, nonché della sua attrazione appassionata che favorisce l’accostamento, a fini distributivi e combinatori, di elementi modulari:

Ce texte condense en deux pages les mécanismes des plus belles inventions de Fourier. Malgré les apparences, il n’y a pas là de chaos. Nous sommes devant une

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 124.

¹⁵⁸ Anche se l’equivalenza non è assoluta, la *lettre bien cachée* di Fourier presenta delle significative somiglianze con uno degli esperimenti oulipiani di Perec, l’*Onzine Eterogrammatique*. Un eterogramma è un termine che contiene sono lettere diverse fra loro; Perec si è servito della parola *ulcérations*, contenente le 11 lettere (da cui il termine “onzine”) più adoperate nella lingua francese, per realizzare 399 anagrammi che ha posto l’uno fianco all’altro; successivamente, attraverso delle cesure, ha ottenuto una catena di significanti all’interno del lungo elenco di lettere. Una volta distribuiti i termini così ottenuti in versi, e servendosi di un’appropriata punteggiatura, è riuscito a realizzare un lungo componimento dotato di senso. Anche se alla base del componimento di Perec vi è l’anagramma, assente in Fourier, il lavoro sulla materialità del testo, sulle parole e sulla natura fonetica del linguaggio appare analogo nei due autori. Cfr. Georges Perec, *Ulcerations*, in Oulipo, *La Bibliothèque oulipienne*, in cinque volumi, n° 1, Seghers et le Castor Astral, Paris 1987-2000. In Queneau, e in generale negli oulipiani, ci sono numerosi altri esercizi simili.

¹⁵⁹ Emile Lehouck, *Fourier aujourd’hui*, cit., p. 256.

¹⁶⁰ Cfr. Charles Fourier, *Œuvres complètes*, cit., vol. XII.

sémantique ouverte, débouchant sur des arrangements mobiles et différenciés absolument conformes aux exigences harmoniques de l'œuvre. Sous les séquences grammaticalement correctes de notre parler quotidien, Fourier dévoile le jeu des phonèmes agités par le désir et se recomposant en mots selon les lois de l'attraction passionnée.¹⁶¹

Guinchard applica il principio d'equivalenza alle passioni – contenuto dell'opera – e ai termini adoperati – forma del testo – considerando, evidentemente, questi due aspetti inseparabili nell'opera di Fourier, come hanno fatto tutti i suoi migliori interpreti. Questo testo testimonia la competenza e autocoscienza letteraria di Fourier, mettendo in rilievo l'interesse del maestro di Besançon per la sperimentazione linguistica e per la combinatoria come pratica compositiva.

3. 3. 4. La critica degli anni '60-'70.

L'autore della monografia su Fourier il cui valore è, ancora oggi, insuperato, Emile Lehouck, quando sostiene che «Il est peu d'auteurs célèbres aussi mal connus que lui»¹⁶² non esagera, in quanto si riferisce alla lettura dei suoi testi come di opere di narrativa e non allo studio del pensiero del filosofo di Besançon, ospitato in tutti i manuali di filosofia anche se spesso in maniera superficiale e solo come elemento funzionale alla distinzione tra socialismo scientifico e utopistico.

La riscoperta bretoniana anticipò di qualche anno il ritrovamento degli inediti del *Nouveau Monde Amoureux* e la ristampa anastatica delle opere complete a cura di Simone Debout e coincise, dopo un lungo oblio, con un approccio di natura letteraria che cominciava a intravedersi in quegli anni nell'interpretazione data dalla categoria di lettori professionisti – critici e teorici – appartenenti al panorama culturale francese. Fourier tornò d'attualità.

Rispetto ai duri responsi dati dai lettori a lui coevi, la sensibilità tardo novecentesca comincia a guardare alla sua opera con grande interesse, che sfocia talvolta nell'ammirazione:

Surréaliste cent ans avant qu'Apollinaire n'invente le mot en 1917, écologiste en un temps où l'on croyait encore la terre inépuisable et l'industrialisation un bien absolu, prophète égaré de la liberté et du plaisir dans une période de restauration bourgeoise et de morale catholique pudibonde, psychologue freudien et reichien avant la naissance de Freud ou de Reich, écrivain enfin d'une variété extraordinaire,

¹⁶¹ Christian Guinchard, *La lettre cachée*, rubrique: "Le numéro de la revue Luvah consacré à Charles Fourier est désormais en ligne", avril 2007, http://www.charlesfourier.fr/article.php3?id_article=385.

¹⁶² Emile Lehouck, *Fourier aujourd'hui*, cit., p. 12.

on peut s'étonner que Charles Marie François Fourier ne soit demeuré si longtemps qu'un nom dans les dictionnaires et que son œuvre ait dormi plus d'un siècle dans la poussière des bibliothèques». La raison en semble aujourd'hui assez claire: [...] la volonté de bouleverser le monde a toujours paru moins inquiétante que la négation de la morale traditionnelle.¹⁶³

Fourier a eu quelques intuitions géniales : c'est ainsi que ses analogies contiennent déjà l'essentiel de la poésie moderne. Fût-il né trente ans plus tard, il aurait sans doute écrit comme tout le monde des romans et des poèmes, et il serait considéré aujourd'hui comme un de nos grands romantiques.¹⁶⁴

Nonostante un'interpretazione sostanzialmente riduttiva dell'opera del maestro di Besançon, Pierre Klossowski mise in rilievo – nel sistema di Fourier – due elementi a suo avviso preponderanti sugli altri: la critica esplicita del sistema economico vigente e l'importanza del *jeu*, inteso come «divertissement, spectacle, cérémonie rituelle, activité émulatrice, donc non plus travaille mais création»¹⁶⁵. Klossowski riuscì a cogliere un altro aspetto della scrittura di Fourier a lungo ignorato: l'«ironisation affabulante»¹⁶⁶, cioè l'esercizio del sarcasmo nei confronti delle norme esistenti, espresso in formule iterative costanti.

Lehouck si chiese retoricamente: «N'était-il pas possible de mettre en valeur toute la fraction délaissée de son œuvre grâce à une interprétation littéraire, et de renouveler ainsi les études phalanstériennes?»¹⁶⁷.

Jacques Debû-Bridel non aveva dubbi in proposito:

Par sa verve, l'œuvre de Fourier peut souvent soutenir la comparaison avec les meilleurs pages de Rabelais, de Swift et de La Bruyère quand il s'agit de l'étude des caractères, de Voltaire encore quand Fourier raille, et enfin de Proust quand il décortique la psychologie amoureuse.¹⁶⁸

Ancora più entusiasta Pascal Bruckner:

Il faut considérer l'écriture fouriériste comme une réserve d'explosifs en attente des mèches innombrables qui viendront les faire éclater. Mettre le texte en état presque musical de porosité, de transparence, de perméabilité volontaire ou involontaire à la vie actuelle. Puis l'entraîner dans des régions où nul ne l'avait jamais porté et

¹⁶³ Benoîte Groult, *Le Féminisme au masculin*, Denoël, Paris 1980, p. 44.

¹⁶⁴ Emile Lehouck, *Fourier aujourd'hui*, cit., p. 14.

¹⁶⁵ Pierre Klossowski, *Les derniers travaux de Gulliver suivi de Sade et Fourier*, Fata Morgana, Montpellier 1974, p. 53.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 74.

¹⁶⁷ Emile Lehouck, *Fourier aujourd'hui*, cit., p. 14.

¹⁶⁸ Jacques Debû-Bridel, *L'actualité de Fourier. De l'utopie au fouriérisme appliqué*, éd. France-empire, Paris 1978, p. 206.

portare i punti familiari della nostra esistenza nei luoghi più inusuali del delirio testuale.¹⁶⁹

Mentre per Calvino

Possiamo dire che si comincia a leggere Fourier soltanto oggi, da quando nella sua opera non si cerca più di separare gli aspetti seri da quelli fantasiosi e scandalosi, come facevano i suoi imbarazzati seguaci, ma si considerano gli aspetti visionari non meno significativi degli altri, e gli aspetti più seri come improntati allo stesso spirito visionario, e gli uni e gli altri felicemente apportatori di scandalo.¹⁷⁰

Roland Barthes, uno degli artefici del recupero di Fourier e filtro privilegiato da Calvino per la ricezione della sua opera, insistette sul carattere poetico dell'opera di Fourier e invece di smorzare o sottovalutare la portata extraletteraria delle sue pagine, la ricondusse alla sua matrice testuale, al suo statuto di *écriture*:

L'intervento sociale d'un testo (qui ne s'accomplit pas forcément dans le temps où ce texte paraît) ne se mesure ni à la popularité de son audience ni à la fidélité du reflet économique-social qui s'y inscrit ou qu'il projette vers quelques sociologues avides de l'y recueillir, mais plutôt à la violence qui lui permette de s'excéder les lois qu'une société, une idéologie, une philosophie se donnent pour s'accorder à elles-mêmes dans un beau mouvement d'intelligible historique. Cet excès a nom: *écriture*.¹⁷¹

Per Michèle Madonna-Desbazeille: «L'artifice est le comble de l'art. L'œuvre de Fourier est un grand trompe-l'œil baroque avec décentrement, ruptures, surabondances, détournements, retournements»¹⁷².

Nonostante questi contributi, Fourier è stato oggetto, ancora pochi decenni fa, del medesimo atteggiamento che ha condizionato la lettura della sua opera nei secoli: una generale simpatia, un sostanziale fraintendimento: «Il a droit à toute notre sympathie, même si parfois il est pédant, utopique, sentencieux, obscur, systématique»¹⁷³. Di queste precise osservazioni occorrerebbe rovesciare i termini, in quanto le caratteristiche della scrittura dell'utopista a cui viene dato valore di negatività costituiscono in realtà la chiave della sua eccezionalità.

Nel 1987 anche Silvia Rota Ghibaudi sbagliò approccio, quando considerò i socialisti utopici come un trittico indissolubile, e, nonostante riconoscesse che «Fourier vuole

¹⁶⁹ Pascal Bruckner, *Fourier*, Éditions du Seuil, Paris, 1975, p. 119.

¹⁷⁰ Italo Calvino, *L'ordinatore dei desideri*, cit., pp. 281-282.

¹⁷¹ Préface, p. 14.

¹⁷² Michèle Madonna-Desbazeille, *op. cit.*, p. 30.

¹⁷³ Claude Barathon, *Les folles idées de Fourier*, éd. C.L.D., Paris 1980, p.8.

cambiare soprattutto la mentalità¹⁷⁴, rifiutò di iscriverlo entro gli autori letterari e lo trattò, al pari di Saint-Simon e di Owen, come uno di coloro che «intendono applicare concretamente i loro progetti»¹⁷⁵.

I contributi più recenti sull'opera di Fourier sono quasi totalmente impostati sullo studio del suo sistema filosofico ed etico. Tutti questi lavori accennano anche alla qualità della scrittura fourieriana, ma si tratta normalmente di uno spazio ridotto e di solito si esaurisce nel richiamo agli studi letterari degli anni '70.

Anche in Italia l'ultimo quindicennio ha visto l'intensificarsi dell'interesse verso il maestro di Besançon attraverso pubblicazioni e convegni, promossi, in gran parte, dal gruppo di ricerca sull'utopia dell'Università di Lecce, sviluppatosi attorno alle figure-guida di Arrigo Colombo e Laura Tundo. I loro contributi sono stati preziosi ai fini di questo lavoro, ma non determinanti: l'impulso proveniva e proviene dal *côté* filosofico, condizionandone necessariamente l'approccio così come il nostro è stato condizionato dal contesto letterario.

C'è stata ovviamente qualche eccezione¹⁷⁶, ma la quasi totalità dei lavori di carattere filosofico e letterario nomina Calvino come precursore italiano della riscoperta di Fourier e suo antologizzatore, ma non instaura nessun rapporto tra le loro opere¹⁷⁷. Il rapporto è suggerito dallo stesso Calvino:

Così, negli anni intorno al Sessantotto, avevo voluto leggere Fourier: come si legge un poeta, un romanziere, un moralista, cioè per appropriarsi d'un sistema fantastico-morale. (E quel che m'interessava era il caso più unico che raro d'una morale antirepressiva fondata sull'esattezza, sul rigore metodico, sulla classificazione).¹⁷⁸

Sul versante letterario nell'ultimo decennio qualcosa è mutato. Manuela Dini può affermare, a proposito di Fourier:

¹⁷⁴ Silvia Rota Ghibaudi, *L'utopia e l'utopismo. Dalla grande progettualità al ripiegamento critico*, Franco Angeli, Milano 1987, p. 24.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 25.

¹⁷⁶ Roberto Massari: «Ben venga il giudizio equilibrato del più 'surreale' e più fourieriano degli scrittori moderni: uno dei pochi, tra tanta mediocrità organizzativa, che ha realmente operato per costringere le parole scritte a elevarsi per capillarità nei meandri della nostra fantasia di 'civilizzati', invece di limitarsi a farle invecchiare, strisciando intorno, sotto o poco sopra la banalità dell'esistente. Ci riferiamo a Italo Calvino» (Roberto Massari, *Lavoro, non-lavoro, autogestione*, in Arrigo Colombo e Laura Tundo (a cura di), *Fourier. La passione dell'utopia*, Franco Angeli, Milano 1988, p. 92).

¹⁷⁷ L'ultimo capitolo di un recentissimo lavoro di Francesca Serra si intitola proprio *L'utopia pulviscolare*. Anche se l'argomento non è propriamente l'utopia, Serra si sofferma sull'incidenza del termine 'pulviscolare' nel secondo Calvino, e nota correttamente che «quest'ultimo motivo, diffusissimo come parola e immagine tematica nel dettato calviniano di questi anni, trova a livello di elaborazione teorica almeno due figure principali di riferimento e aggregazione: quella di Charles Fourier da una parte e quella di Stendhal dall'altra» (Francesca Serra, *Calvino*, Editore Salerno, Roma 2006, pp. 230-231).

¹⁷⁸ Italo Calvino, *L'utopia pulviscolare*, cit., p. 314.

Non c'è dubbio intanto che si tratta del fascino esercitato da un pensatore originale, la cui opera finisce coll'agire da stimolo e da modello intellettuale concentrando temi centrali della poetica calviniana (il gioco combinatorio, la passione enciclopedica e classificatoria; la conoscenza come eudemonismo; la ricerca di un equilibrio tra ragione e piacere).¹⁷⁹

L'esperienza del decennio '60-'70 è rimasta un *unicum*, forse la si è ritenuta sufficiente e compiuta. Resta che da allora non si possa prescindere dagli aspetti letterari riconosciuti dalla critica in Fourier; ma, salvo qualche accenno, di lui si continua a parlare come di un filosofo di cui realizzare il sistema e – rimasta inaccettata la sua cosmogonia – la sensibilità contemporanea ha messo in evidenza soprattutto il sistema delle passioni con la sua carica antirepressiva, la pedagogia rivoluzionaria e l'eguaglianza dei sessi.

In Francia un gruppo di studiosi prosegue lo studio e la divulgazione dell'opera di Fourier attraverso il sito www.charlesfourier.fr, continuamente aggiornato e capace di coniugare nuovi contributi e ristampa di quelli classici, oscillando tra aspetti filosofici e aspetti letterari.

¹⁷⁹ Manuela Dini, *L'utopia e i mondi possibili*, in Id., *Calvino critico*, Transeuropa, Ancona 1999, p. 136.

IV Capitolo. Verso un nuovo paradigma utopico.

4. 1. Critica dei modelli di genere e reazione alla sclerosi.

Une œuvre littéraire n'est pas seulement la résultante d'une combinatoire préexistante, mais aussi une transformation de cette combinatoire.

Raymond Trousson¹

4. 1. 1. L'utopia tradizionale alle corde.

Di utopia tradizionale abbiamo parlato nel II capitolo per mettere in risalto i tratti tipici del genere, soprattutto in quei casi nei quali la ripetizione dello stesso motivo o dello stesso modello – spesso iper-razionale – ha portato all'esaurimento della forza significativa della forma abusata, tanto come contenuto sociale e ideologico dell'opera quanto come strategia letteraria. Senza ritornare su quanto detto, ma non prescindendone, può essere interessante fissare l'attenzione su alcuni aspetti e parametri dell'utopia classica che vengono rigettati non in funzione antitetica, bensì propositiva e innovativa, sia da parte di Fourier, che su altri valori fondò la sua Armonia societaria, sia da parte di Calvino, la cui utopia individuale del momento estetico stride con alcune premesse – e alcuni esiti – dell'utopia tradizionale. L'approccio dei due autori da noi esaminati è stato indubbiamente critico, ma, come sostiene Mario Domenichelli, di cui ricontestualizziamo il pensiero originariamente rivolto alle distopie, «forse il progetto può scaturire solo da una critica del progetto»².

4. 1. 2. Il cielo non svela ma cela.

Il lavoro di rielaborazione dei materiali canonici per la costruzione di un'utopia letteraria caratterizzò l'approccio di Calvino ai modelli di genere. L'atteggiamento di Calvino riflette il duplice intento di giocare con la tradizione e rinnovare la stessa dall'interno. Calvino sperimentò differenti motori mitopoietici e, nel caso specifico dell'utopia letteraria, ricercò strategie compositive inusuali che permettessero il rinnovamento di un

¹ Raymond Trousson, *Voyages aux pays de Nulle part*, cit., p. 23.

² Mario Domenichelli, *L'utopia verso la sua negazione*, cit., p. 158, Nota n. 66.

genere che nel Novecento ha visto un declino in favore del modello catastrofico (distopico) e di quello fantascientifico, che Calvino definisce «genere letterario minore»³. Secondo Peter Kuon il tentativo di Calvino di rispondere a questo appannamento della fantasia utopica «presuppone un deciso distacco dal rapporto tradizionale con l'utopia»⁴. Lungo il testo de *Le città invisibili* non mancano gli accenni ironici a modelli d'immaginazione sociale ormai triti, motteggiati dall'interno: «La vision dystopique du réel que Calvino étale dans *Les Villes invisibles* l'amène à parodier toute forme d'utopisme idéalisé»⁵, scrive Els Jongeneel.

Ogni serie concentra, a seconda della categoria che veicola nello specifico, uno dei temi presenti lungo tutto il testo. Il cielo, nelle varie 'ipostasi' assunte nel corso della serie omonima, viene utilizzato come *speculum* della struttura del mondo, come lo avrebbe inteso un utopista classico. A proposito del non-luogo dell'utopia, Maria Moneti ha di recente notato come il non-luogo utopico sia in realtà una pluralità di luoghi accomunati dalla negazione del luogo fisico, e ha elencato i tre principali: il « *discorso*», «l'*interno* dell'uomo» e «il *cielo*, ossia il luogo in cui risiedono le Idee, il mondo "vero" contrapposto al mondo dell'"apparenza"»⁶. In Calvino i primi due luoghi sono rispettati, mentre il terzo è coinvolto nella trattazione parodica.

La serie del cielo comunica l'aspirazione – vana – dell'utopista a ritrovare e riprodurre nella struttura della città un ordine del mondo immutabile e perfetto, cercato nella fissità del firmamento. Il cielo corrisponde ai segni: una grammatica da interpretare e sulla quale costruire un modello o sistema. C'è sempre un testo da saper leggere, ma non in chiave letteraria bensì antropologica e cosmologica. Solo che nella riscrittura calviniana i parametri assiologici del discorso vengono rovesciati. Scrive Giovanna Rizzarelli:

In questa categoria l'armonico rapporto che regnava tra le città utopiche e l'ordine cosmico diviene lo spunto per un ironico gioco di inversioni [...]. Calvino si

³ Sulla visione che Calvino aveva della fantascienza, in opposizione alla sua scrittura cosmicomica, si è detto. Così si esprime confrontandola con l'utopia: «Ma come genere letterario l'utopia rivive solo come anti-utopia (Huxley, Orwell), visione di un futuro infernale, dove la prevedibilità è condanna. [...] La visione di un futuro globale è emarginata dal pensiero politico, confinata in un genere letterario minore, la fantascienza (e spesso anche lì è l'utopia negativa, il viaggio agli inferi del futuro, che domina) e ciò vuol dire che questo sistema scritto che pretendeva d'estendere la sua organizzazione di segni all'organizzazione delle cose è rimasto prigioniero d'un'altra strategia letteraria più efficace come presa emotiva immediata, il racconto a effetto di spaesamento e avventura, che può pure fissare una rapida riflessione sul domani, ma non ha il potere di mettere in crisi il nostro modo di trovarci qui» (Italo Calvino, *L'utopia pulviscolare*, cit., p. 309).

⁴ Peter Kuon, *Critica e progetto dell'utopia*, cit., p. 26.

⁵ Els Jongeneel, *op.cit.*, p. 598.

⁶ Maria Moneti, *Utopia e Scienza*, cit., p. 98.

diverte, come sempre, a parodiare la tradizione e quest'organizzazione, forgiata sul modello cosmico.⁷

Iniziamo l'esemplificazione dalla seconda città della serie de *Le città e il cielo*, **Bersabea**.

Bersabea, «città d'oro massiccio, con chiavarde d'argento e porte di diamante»⁸, confronta la sua condizione con quella di un modello di perfezione al quale uniformarsi, un'altra Bersabea sospesa in cielo, una Bersabea celeste, «città-gioiello».

La città immaginata incarna la proiezione delle speranze umane, ma gli abitanti di Bersabea ritengono che ci sia una seconda proiezione della realtà, «la città infera», sotterranea, «ricettacolo di tutto ciò che loro occorre di spregevole e di indegno»⁹. A Bersabea non c'è bisogno di un nuovo modello gnoseologico, dato che i vecchi parametri interpretativi non sono mutati; semplicemente, per mantenere il loro ruolo in un mondo rovesciato, andrebbero anch'essi rovesciati: «vero è che due proiezioni di se stessa accompagnino la città, una celeste e una infernale; ma sulla loro consistenza ci si sbaglia»¹⁰. Calvino, attraverso Marco Polo, rovescia i canonici luoghi comuni dell'utopia, così che il polo positivo della città si identifica nel «tesoro delle cose buttate via», e la città di Bersabea «solo quando caca non è avara calcolatrice interessata»¹¹.

Gli abitanti di **Tecla**¹² lavorano ininterrottamente all'edificazione della città tenendo come modello quello celeste del firmamento. Non si fermano mai, persuasi che per evitare il collasso occorra creare ordine, costruire una città conforme al progetto divino, neutralizzare il caos entropico cui naturalmente tende il mondo. I suoi abitanti credono che tra città e cielo ci sia un rapporto diretto e reciproco, una perfetta corrispondenza: «Perché la costruzione di Tecla continua così a lungo? [...] -Perché non cominci la distruzione, – rispondono»¹³; ritengono che l'ordine terrestre corrisponda a quello voluto dagli dei e 'tracciato' nelle stelle: «È una notte stellata. -Ecco il progetto, - dicono»¹⁴. Quel che rimane invece agli abitanti di Tecla è un inganno, una promessa non mantenuta. Convinti di far parte di un progetto teleologico, cadono nell'equivoco di rinunciare a se stessi in favore dell'obbedienza a un modello trascendente, immaginato ma non reale, utile per operare semplificazioni produttrici di senso ma deleterio se preso come elemento unico e immutabile di riferimento. La città di Tecla perde i suoi

⁷ Giovanna Rizzarelli, *op. cit.*, pp. 227-228.

⁸ *C.I.*, cit., cap. VII, *Le città e il cielo*. 2. La prima città della serie è Eudossia, la città-tappeto già incontrata nella nostra analisi.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *C.I.*, cap. VIII, *Le città e il cielo*. 3.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

connotati, o per lo meno li cela, e, nel tentativo di corrispondere al progetto divino, non si realizza compiutamente nemmeno nel suo esito minimo, quello di città: «Chi arriva a Tecla, poco vede della città, dietro gli steccati di tavole, i ripari di tela di sacco, le impalcature metalliche, i ponti di legno sospesi a funi o sostenuti da cavalletti, le scale a pioli, i tralicci»¹⁵. Votarsi esclusivamente a un progetto, seguirlo ciecamente senza porsi dubbi, senza forzarlo col piede di porco della critica, coincide con lo scambiare il mezzo con il fine¹⁶.

L'errore interpretativo si ripete a **Perinzia**¹⁷. Anche qui la cieca fiducia in un *ordo naturalis* trascendente fallisce miseramente, con esiti ben più tragici di quelli di Tecla (il nome stesso della città sembra suggerirlo). Gli abitanti di Perinzia hanno concepito una città costruita su un progetto celeste, così come era stato indicato loro dagli astronomi, qui, come altrove, cattivi consiglieri in quanto cattivi interpreti dei segni del firmamento. Le stelle, il sole, i cieli, lo zodiaco, le eclissi di luna furono le coordinate usate per scegliere la posizione di determinati edifici nella pianta della città: «Perinzia – assicurarono – avrebbe rispecchiato l'armonia del firmamento»¹⁸. Seguendo alla lettera tali precetti, e attraverso la chiusura volontaria in una comunità di eletti, gli abitanti di Perinzia presero ad accoppiarsi reciprocamente, per generazioni, trascurando una delle più elementari regole della combinazione genetica, che ammonisce sui rischi dell'unione tra consanguinei. Il campionario dei cittadini di Perinzia diviene dunque un catalogo di mostri, degno di un museo degli orrori o di un circo di *freak*: nani storpi, donne barbate, persino «urli gutturali si levano dalle cantine e dai granai, dove le famiglie nascondono i figli con tre teste o con sei gambe»¹⁹. Un'umanità reietta popola la città. Anche questa città si chiude con un'inquietante opposizione binaria:

Gli astronomi di Perinzia si trovano di fronte a una difficile scelta: o ammettere che tutti i loro calcoli sono sbagliati e le loro cifre non riescono a descrivere il cielo, o rivelare che l'ordine degli dèi è proprio quello che si rispecchia nella città dei mostri.²⁰

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Scrive Ugo Volli, *Il testo urbano: visibilità e complessità*, in Mario Barengi, Gianni Canova, Bruno Falcetto (a cura di), *op. cit.*, p. 154: «Non è la perfetta regolarità del progetto a garantire la dimensione umana, il senso del tessuto urbano. Esso anzi, se si sviluppa completamente e senza eccezione soffoca il senso, rende invivibile il testo urbano, ridotto a puro calcolo di un progetto. È al contrario la rottura dell'equilibrio, il ritorno verso l'entropia naturale a dare rilievo e dunque senso alla costruzione della città».

¹⁷ *C.I.*, cap. IX, Le città e il cielo. 4.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

Tra le due proposte interpretative, la prima sembra escludere la possibilità, topica nelle utopie, di interpretare il mondo con l'intento di controllarlo e asservirlo ai propri interessi, poiché il risultato sarebbe la creazione di mostri; la seconda, indubbiamente più scioccante, configura la città dei mostri come perfettamente corrispondente all'ordine divino, prevista dal suo programma. Come nella città di Eudossia, l'errata interpretazione e la conseguente fallacia del modello utopico unico e perfetto deriva da un approccio gnoseologico deviato, fondato su un'immagine del mondo non più rispondente alle coordinate modificate, instabili e plurime della nuova realtà. Il mondo non è interpretabile nella sua essenza, e, se lo fosse, significherebbe il contrario di ciò che ricercano gli uomini.

4. 1. 3. La norma dell'eccezione

La posizione assunta da Calvino riflette lo spirito della sua epoca, proiettata verso la rielaborazione ironica dei dati della tradizione. La conoscenza e padronanza dei dati culturali, unita all'appartenenza alla 'stagione della teoria' per ciò che riguarda la vita letteraria, spiegano la posizione assunta da Calvino all'interno del dibattito coevo:

Comunque, nessuno più pensa di descrivere una città perfetta, né la giornata dei suoi abitanti ora per ora. Lo spessore – e la complessità – del mondo si è saldato intorno a noi senza spiragli. L'immaginazione politica ha sempre bisogno d'un altrove, ma geograficamente determinato: certo, se immaginazione dev'essere (pur lontana da quel «potere» che le attribuiva un generoso slogan d'un maggio già lontano) deve privilegiare territori fluidi, aperti a interpretazioni che lasciano margine alla creatività dell'interprete...²¹

In tal senso è emblematica la scelta di citare esplicitamente Moro contraddicendolo. Anche se l'*Utopia* dell'inglese parla di un regno composto da 55 città, la sola descrizione che presenta il testo riguarda la capitale Amauroto ('non visibile', in greco) in quanto modello ideale di tutte le altre e, dunque, sufficiente a trasmettere il senso e la sostanza della sua proposta sociale; in maniera opposta – diametralmente e simmetricamente opposta, il che la qualifica come conscia e volontaria – Calvino, che pur popola il suo libro di 55 città²², sceglie di descriverle tutte – e ciascuna coi propri tratti peculiari e unici

²¹ Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, cit., pp. 302-303.

²² Le città che nel testo di Calvino danno il titolo a ciascuna delle sezioni sono effettivamente 55; occorre però precisare che altre città vengono nominate e descritte – Quinsai, Lalage, la città che conosce solo partenze e mai ritorni etc... – fino al numero di 64; inoltre, sappiamo che le cornici che racchiudono ciascun capitolo sono in numero di 9, le quali, sommate agli altri 55 'pezzi', danno come numero complessivo ancora quello corrispondente alle caselle di una scacchiera, altra metafora strutturale spesso

– poiché è convinto che la città ideale sia la sommatoria di elementi divergenti e antitetici, che non esista, quindi, un modello unico valido per tutti. Se non come modello di eccezioni.

Nei discorsi tra Marco Polo e il Kan, che danno corpo alla cornice, è lo stesso processo di astrazione e razionalizzazione che presiede alla scrittura utopica a essere messo al vaglio critico. La quarta cornice si chiude con una duplice proposta modellizzante di realtà, una del Kan e una di Marco Polo:

- D'ora in avanti sarò io a descrivere le città, - aveva detto il Kan. - Tu nei tuoi viaggi verificherai se esistono.

Ma le città visitate da Marco Polo erano sempre diverse da quelle pensate dall'imperatore.

- Eppure io ho costruito nella mia mente un modello di città da cui dedurre tutte le città possibili, - disse Kublai. - Esso racchiude tutto quello che risponde alla norma. Siccome le città che esistono s'allontanano in vario grado dalla norma, mi basta prevedere le eccezioni alla norma e calcolarne le combinazioni più probabili.

- Anch'io ho pensato un modello di città da cui deduco tutte le altre, - rispose Marco. - È una città fatta solo da eccezioni, preclusioni contrazioni, incongruenze, controsensi. Se una città così è quanto c'è di più improbabile, diminuendo il numero degli elementi abnormi si accrescono le probabilità che la città sia veramente. Dunque basta che io sottragga eccezioni al mio modello, e in qualsiasi ordine proceda arriverò a trovarmi davanti una delle città che, pur sempre in via d'eccezione, esistono. Ma non posso spingere la mia operazione oltre un certo limite: otterrei delle città troppo verosimili per essere vere.²³

Entrambi esplicitano il proprio modello astratto e generativo dal quale dedurre tutte le città possibili. Si tratta di due modelli antitetici, opposti: quello del Kan racchiude ciò che corrisponde alla *norma*, lo scarto dalla quale, avvicinandosi maggiormente alla realtà, corrisponde ad una città vera e propria; il modello di Marco è fatto invece di *eccezioni*, diminuendo le quali ci si avvicina alla città reale.

Calvino analizza due modi di costruzione e di interpretazione della realtà, ciascuno rispondente alle ragioni interne che il metodo adoperato presuppone. La frase conclusiva dell'emi-cornice documenta anche i rischi che tale opzione riduttrice crea se condotta oltre un certo limite. L'eliminazione di qualsiasi eccezione, coincidendo con la negazione dell'intrinseca irrazionalità del reale, porta inevitabilmente alla ricostituzione da un modello astratto e perfetto (da cui ci si voleva sottrarre), inadeguato alla realtà che puntava a ritrarre. Quello che scrive Antonella Catalano ben si attaglia all'utopia letteraria:

presente nel testo. La gran fatica fatta da Calvino per far tornare i conti, come lui stesso disse, ha anche in questo caso sortito il suo effetto.

²³ C.I., cap. IV, B.

«Il processo che dà vita e forma alle città deve necessariamente arrestarsi entro limiti precisi: non può evadere dal dominio dell'arte, dalla sfera dell'immaginario, dai confini di quella particolare obliqua verità che è riposta nella finzione estetica»²⁴.

4. 1. 4. Dubito ergo sum

Lo scarto dalla norma come promotore della nuova rappresentazione utopica era stato ugualmente inteso da Fourier. L'*incipit* della *Théorie* è esplicito:

J'adoptai donc pour règle dans mes recherches, *LE DOUTE ABSOLU ET L'ÉCART ABSOLU*: il faut définir ces deux procédés, puisque personne avant moi n'en avait fait usage.

1° *Le doute absolu*: [...] Comme je n'avais de rapport avec nul parti scientifique, je résolus d'appliquer le doute aux opinions des uns et des autres indistinctement, et de suspecter jusqu'aux dispositions qui avaient l'assentiment universel: telle est la civilisation qui est l'idole de tous les partis philosophiques, et dans laquelle on croit voir le terme de la perfection. [...] Les philosophes sont donc restreints au *DOUTE PARTIEL*, parce qu'ils ont des livres et des préjugés corporatifs à soutenir; et de peur de compromettre les livres et la coterie, ils ont escobardé de tout temps les problèmes importants. Pour moi qui n'avais aucun parti à soutenir, j'ai pu adopter le doute absolu et l'appliquer d'abord à la civilisation et à ses préjugés les plus invétérés.

2° *L'écart absolu*: J'avais présumé que le plus sûr moyen d'arriver à des découvertes utiles, c'était de s'éloigner en tout sens des routes suivies par les sciences incertaines, qui n'avaient jamais fait la moindre invention utile au corps social; et qui malgré les immenses progrès de l'industrie, n'avaient pas même réussi à prévenir l'indigence: je pris donc à tâche de me tenir constamment en opposition avec ces sciences: en considérant la multitude de leurs écrivains, je présumai que tout sujet qu'ils avaient traité devait être complètement épuisé, et je résolus de ne m'attacher qu'à des problèmes qui n'eussent été abordés par aucun d'entre eux.

En conséquence j'évitai toute recherche sur ce qui touchait aux intérêts du trône et de l'autel, dont les philosophes se sont occupés sans relâche depuis l'origine de leur science: ils ont toujours cherché le bien social dans les innovations administratives ou religieuses; je m'appliquai au contraire à ne chercher le bien que dans des opérations qui n'eussent aucun rapport avec l'administration ni le sacerdoce, qui ne reposassent que sur des mesures industrielles ou domestiques, et qui fussent compatibles avec tous les gouvernements sans avoir besoin de leur intervention. En suivant ces deux guides, *le doute absolu* sur tous les préjugés, et *l'écart absolu* de toutes les théories connues, je ne pouvais manquer de m'ouvrir quelque nouvelle carrière, si aucune il en était.²⁵

²⁴ Antonella Catalano, *op. cit.*, p. 317.

²⁵ Charles Fourier, *Théorie des Quatre Mouvements et des Destinées générales*, cit., pp. 4-5.

Riscontrare nell'opera di Fourier la sostanza delle stesse posizioni prese da Calvino nella sua opera-saggio sull'utopia permette di aggiungere un ulteriore elemento di confronto fra i due autori, e motiva ancora di più la dipendenza dello scrittore novecentesco dall'utopista ottocentesco.

Fourier intesse le sue pagine di spunti polemici, battute ironiche e accuse circostanziate a filosofi e moralisti, rappresentanti delle cosiddette «scienze incerte», contro i quali si scaglia:

Avant de publier ma théorie (selon l'annonce faite, page 411), j'en donne dans le présent volume un léger aperçu, j'y joins quelques dissertations sur *l'ignorance politique des Civilisés* ; les deux exemples principaux de cette ignorance sont tirés :
Dans la 2^e partie, des vices du système conjugal.
Dans la 3^e partie, des vices du système commercial,
Et de *l'étourderie des philosophes*, qui n'ont recherché aucun meilleur procédé pour l'union des sexes et l'échange des produits industriels.
Ce sont là, sans doute, des débats bien subalternes, pour appuyer une annonce aussi importante que la découverte des Lois du Mouvement ; mais il fallait m'étendre sur *quelques ridicules de la Politique civilisée*, pour faire pressentir l'existence d'une Science plus certaine qui va confondre les Sciences philosophiques. Dans le cours de cette lecture, on devra considérer que l'invention annoncée, étant plus importante à elle seule que tous les travaux scientifiques faits depuis l'existence du genre humain, un seul débat doit occuper dès à présent les Civilisés : c'est de s'assurer si j'ai véritablement découvert la Théorie des quatre mouvements ; car, dans le cas d'affirmative, il faut jeter au feu toutes les théories politiques, morales et économiques, et se préparer à l'événement le plus étonnant, le plus fortuné qui puisse avoir lieu sur ce globe et dans tous les globes, *au passage subit du chaos social à l'harmonie universelle*.²⁶

A differenza della quasi totalità degli utopisti, Fourier si scaglia contro il principio di *uguaglianza*, a suo dire becero principio inventato dai filosofi, e da lui definito «poison politique». Oltre a questo stilema, ripetuto come una formula lungo tutta l'opera, vi sono allusioni ai generi apparentati con l'utopia, come quello arcadico («Je ne crois pas plus aux vertus des bergers qu'à celles de leurs apologistes»²⁷), di cui vengono negate le premesse logiche e metodologiche. Questo processo di distinzione e differenziazione serve a tracciare, per opposizione, le linee principali cui attenersi per scrivere un'utopia. Secondo Simone Debout-Oleszkiewicz

Fourier récuse toute nostalgie d'une Âge d'or [...] Il se moque des idylles paysannes qui prétendent retrouver l'ingénuité et l'innocence imaginaires des paysans. [...] Le Phalanstère ressemble plus à l'abbaye de Thélème et ses règles à

²⁶ *Ivi*, *Annonce*, p. XXXV.

²⁷ *Ivi*, p. 9.

celle de Rabelais, 'fais ce que voudras', qu'aux normes imposées dans les utopies de Dom Deschamp ou de Cabet.²⁸

L'assenza di relativismo nelle utopie è stato un altro elemento che ne ha determinato l'usura nel corso dei secoli. L'assoluta perfezione delle consuetudini è contestata attraverso un esempio inverso, fondato sulla consapevolezza del carattere storico, e non assoluto, di alcune posizioni:

Nos idées sur l'honneur et la vertu des femmes ne sont que des préjugés qui varient au gré de la législation. Il suffirait d'une loi pour rallier l'opinion à la nature, et mettre au rang des plaisirs décents ces galanteries qu'il est ridicule de déclarer vice chez les femmes, quand on les déclare gentillesse chez les hommes. Dès lors les hommes ne peuvent atteindre à la gentillesse, qu'autant que les femmes veulent bien se livrer au vice : plaisante contradiction, qui, au reste, n'est pas plus plaisante que nos coutumes et nos opinions civilisées!²⁹

La scelta innovativa di Fourier svolge un doppio ruolo: rendere abitabile l'utopia come luogo ideale e renderla più appetibile come prodotto artistico.

Per realizzare il suo intento si pose in polemica con una delle antinomie del pensiero utopico – libertà materiale a scapito delle differenze individuali – e propose il recupero di un elemento normalmente trascurato dalle utopie, basate sull'applicazione della rigida razionalità: le passioni individuali³⁰. Proprio la legittimità delle passioni umane è difesa dall'utopista francese contro gli attacchi provenienti dai moralisti e dai (presunti) filosofi, critici dell'eresia etica i primi, di quella politica i secondi.

Il discorso di Fourier parte dalla rivalutazione del ruolo sociale delle passioni:

Le mouvement social est type des trois autres, les mouvements animal, organique et matériel sont coordonnés au social qui est le premier en ordre, c'est-à-dire que les propriétés d'un animal, d'un végétal, d'un minéral et même d'un tourbillon d'astres, représentent quelque effet des passions humaines dans l'ordre social et que tout depuis les atomes jusqu'aux astres forme tableau des propriétés des passions.³¹

²⁸ Simone Debout-Oleszkiewicz, *Contre les utopistes*, in Ead., *L'utopie de Charles Fourier*, Les presses du réel, Dijon 1998, p. 253 (già in «Romantisme», 1973, n. 5).

²⁹ Charles Fourier, *Théorie des Quatre Mouvements et des Destinées générales*, cit., p. 141.

³⁰ Scrisse Roland Barthes (*Sade, Fourier, Loyola*, cit., p. 87): «Le plaisir est enfin le principe pérenne de l'organisation sociale: soit que, négativement, il induise à condamner toute société, fût-elle progressiste, qui l'oublie (telle l'expérience d'Owen à New-Lamarck, dénoncée comme «trop sévère» parce que les sociétaires y vont pieds nus), soit que, positivement, les plaisirs soient déclarés *affaires d'Etat* (les *plaisirs*, et non les *loisirs*: c'est ce qui sépare – heureusement – l'Harmonie fouriériste de l'Etat moderne, où la pieuse organisation des loisirs correspond à la censure impitoyable des plaisirs); le plaisir relève en effet d'un *calcul*, opération qui est pour Fourier la forme la plus haute d'organisation et de maîtrise sociales».

³¹ *Théorie des quatre mouvements*, cit., Exposition, p. 150, n° 1.

La riabilitazione delle passioni individuali costituisce il tratto più originale del pensiero di Fourier, non a caso quello che ha determinato l'oblio vissuto dagli scritti dell'autore (fino alla censura dei suoi stessi seguaci) per più di un secolo. La passione amorosa, il piacere sensibile e individuale, di qualunque tipo esso sia, senza che nulla sia inteso come bizzarro o maniacale – è questa la grande originalità fourieriana – sono sempre stati banditi dalla carta costituenti di qualsiasi utopia. Si tratta di passioni individuali, cui si attribuisce una forte propensione sociale, data dalla possibilità di renderle elementi di una serie graduale, combinata e potenzialmente interminabile.

L'esempio scelto è indicativo della volontà di Fourier di classificare tutto, anche le passioni percentualmente poco incidenti:

J'ai vu un jour un fouet pire que celui de la passion de Jésus-Christ et la femme qui s'en servait m'assura qu'elle à force de bras sur son quidam, tout en l'accablant d'imprécations, et qu'il était très content de cette courtoise mignardise. D'autres aiment à battre et payent fort cher des femmes pour le plaisir de les déchirer, de couper.

Ceci est manie matérielle ; il en est du genre sentimental, surtout chez les vieillards. Tel aime à se faire vêtir et traiter en marmot ; la soubrette le coiffe d'un bourrelet d'enfant et l'on met en pénitence le poupon sexagénaire pour avoir fait des sottises ; en vain essaie-t-il de crier grâce ; il faut qu'il soit puni, il a trop fait le sot, il est forcé de le corriger, là-dessus, et l'on tapote doucereusement son fessier patriarcal, puis on lui fait demander pardon et baiser le fouet avec promesse d'être sage ; ceux qui ont cette manie peuvent composer le monde des vieux poupons qui est du genre sentimental, comme illusion amoureuse en sentiment de familisme ; elle serait matériel si se bornait à la flagellation très en vogue chez divers vieillards. (Enfants même ont manies spirituelles).

On remplirait un volume du tableau de ces manies lubriques, dont quelques-unes fort plaisantes, comme celle-ci, d'espèce mixte, ou matérielle et spirituelle à la fois ; elle est d'un Allemand : pendant des mois courtisant une très belle femme et assistant à son coucher, la couvrant et bichonnant dans le lit, il se bornait pour tout salaire de ses soins à s'asseoir au pied du lit pendant un quart d'heure et gratter les talons de la dame qui pourtant était magnifique et méritait bien que la main n'en restât pas aux talons, mais le galant était heureux, très sentimental, et comme il était jeune, beau, honnête, la dame avait pris du goût pour lui malgré cet innocent passetemps, vraiment digne des vertus de l'âge d'or.

Il est entendu que la dame était amplement indemnisée par autres champions dont les caresses dépassaient considérablement les talons ; partant, je l'ai estimée d'avoir pris du goût pour ce singulier galant et de m'avoir vanté son honnêteté, sa délicatesse avec un ton affectueux et un tendre souvenir que n'ont guère les Françaises en pareil cas.

Ces deux individus durent pendant plusieurs mois un bonheur très réel à une manie bien bizarre et c'est le cas de reproduire le principe : que *ce qui fait plaisir à plusieurs personnes sans préjudicier à aucune est toujours un bien sur le quel on doit spéculer en harmonie où il est nécessaire de varier les plaisirs à l'infini*.³²

³² Charles Fourier, *Le Nouveau Monde Amoureux*, cit. vol. VII, pp. 314-15. Il corsivo è mio.

Non esistendo passioni malsane – in quanto provenienti da Dio³³ – tutte vengono annesse al computo delle normalità e al pari di quelle comunemente accettate. Le passioni non vengono più considerate destabilizzatrici, fonte di discordia, ma assurgono a principio aggregante, o, in termini semiotici, a principio combinatorio: «La passion (le caractère, le goût, la manie) est l'unité irréductible de la combinatoire fouriériste, le graphème absolu du texte utopique», scrisse Barthes³⁴.

Servendosi di uno schema arborescente – caro a filologi e linguisti – Fourier individua alla prima diramazione del ceppo due passioni cardine, la passione per la ricchezza e quella per il piacere, dalle quali si svilupperanno, sotto forma di rami ascendenti, tutte le altre passioni, per un totale di dodici. La prima deriva dall'avere come modello lo standard di vita delle classi più abbienti, immagine del *bonheur* sulla terra, e contrasta con la disciplina ferrea e anti-consumistica della maggior parte delle utopie³⁵.

La storia letteraria dell'utopia è stata contraddistinta dall'eccessiva censura di queste pulsioni, e i provvedimenti presi per contenerle hanno reso inabitabili le società utopiche rappresentate, precludendo la fortuna dell'utopia come genere letterario. Tanta

³³ Ci si potrebbe soffermare a lungo sul ruolo che Dio assume nell'opera di Fourier. Nel testo vi compare continuamente come elemento di un sistema complesso di cui è, sostanzialmente, il garante. Fourier si serve di Dio come conferma ultima, e inappellabile, delle complesse e arbitrarie analogie di cui si sostanzia il mondo. Al contrario, la sua posizione verso la religione è critica (su tutte, il dogma dell'uguaglianza, che i religiosi condividono coi filosofi), e il sistema delle passioni non pare in nessun punto sovrapponibile alla dottrina cattolica. Che posizione assume allora Fourier? Egli si comporta nei confronti di Dio nello stesso modo in cui manipola gli altri oggetti del suo discorso: ne cambia lo statuto, servendosi a titolo strumentale per legittimare l'arbitrarietà delle sue analogie. Nella finzione del testo, il Dio di Fourier è artefice della rete di sottili rimandi e segreti rapporti che lega fra loro tutti i regni del creato, è operatore testuale, mentre, nell'ottica dell'autore, è anche la prima "vittima" delle analogie arbitrarie che costituiscono il grande fascino di Fourier, soprattutto quando si risolvono in geroglifici, ambigui e 'lavorati' come lo sono tutti i testi artistici (Sul concetto di *autoriflessività e ambiguità* del testo artistico si rinvia a Umberto Eco (*Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975, p. 329), che deriva le due categorie da Roman Jakobson, *Linguistica e poetica*, in Id, *Saggi di linguistica generale*, tr. it. di Luigi Heilmann e Letizia Grassi, Milano, Feltrinelli 1966, pp. 191-192)

³⁴ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, cit., p. 103.

³⁵ Riteniamo che questo sia il punto che ha generato maggior attrito fra le dottrine del proto-socialista utopico prequarantottesco e l'interpretazione scientifica della medesima categoria da parte di Marx ed Engels. Quando Fourier parla della ricchezza e dell'oro – definito da Barthes «*métal analogique*, la chiffre du bonheur» (*Sade, Fourier, Loyola*, cit., p. 89) – lo fa per due motivi: inserire nella sua utopia un elemento che il genere letterario, sotto forma di testi concreti, aveva decretato incompatibile con la scrittura utopica, violandone (*l'écart absolu*) una delle convenzioni più rispettate, e adoperare le classi ricche come modello di felicità in terra per consegnare la loro immagine al desiderio altrui. Marx ed Engels interpretarono questi punti come una giustificazione all'iniquinà sociale e come una freccia in più all'arco del capitalismo; ma, al di là delle scelte narrative, il nucleo dello scontro sta nel rifiuto dell'egualitarismo e nella valorizzazione della competizione come molla del miglioramento. Con ciò non si vogliono trascurare altri elementi di contrapposizione come il divieto di prefigurare la meta del socialismo, e poi del comunismo, divieto infranto da Fourier (e da qualsiasi utopista, ovviamente, che fa di questa prefigurazione il centro descrittivo e concettuale della sua opera), o la constatazione che parte della censura di Marx ed Engels era indirizzata più contro i mezzi a-scientifici adoperati da Fourier che verso il merito delle sue riflessioni.

era la negatività di questi assunti che lo spingerli fino al parossismo si è tramutato nella strategia compositiva che, secoli più tardi, ha dato vita alle distopie novecentesche (in special modo inglesi) oramai classiche, basate sull'estremizzazione di questi valori sentiti ora come disvalori.

Da questa preliminare bicefalia (ricchezza e piacere) si sviluppano numerose branche differenti di passioni, le quali hanno bisogno di un principio armonico e distributivo per essere legittimate e non restare degli enigmi incomprensibili.

Il sistema creato da Fourier per armonizzare le 810 passioni da lui individuate – e replicato, con esiti differenti ma secondo lo stesso principio combinatorio, anche dal Calvino delle *Città* – consiste nella creazione di *Séries progressives*, o *passionnelles*, o *des groupes*, meccanismo basato sull'analogia con le serie geometriche. Fourier costruisce le serie passionali come insieme di gruppi di persone diverse tra loro che s'incontrano e si dedicano alla cura di una delle passioni da essi condivisa, benché in modo gradatamente diverso. Come ha ben notato Roland Barthes, nella scrittura di Fourier ogni elemento vale solo in quanto elemento di una combinatoria³⁶, e solo in quanto inserito in una rete di corrispondenze e rimandi; tutto è in rapporto analogico (Barthes direbbe *poetico*) con tutto, e dato che le passioni sono alla base di questa combinatoria, è proprio l'inserimento di queste unità atomiche in un sistema molecolare a garantirne l'intelligibilità.

L'obiettivo sociale è chiaro: il modello comunitario ma non comunistico di Fourier mira all'integrazione degli individui in gruppi costruiti per sfumature di contrasto entro gradi di passioni affini, in modo da sfruttare positivamente la competizione e il principio di emulazione che scaturisce da un modello antiegalitaristico e, tutto sommato, non meno applicabile di altri, in quanto forse meno idealistico³⁷. Il maggior paradosso utopico di Fourier consiste nel fondare l'accordo, la sua Armonia, sulla differenza, sulle eccezioni, sulla *coincidentia oppositorum*.

Pur entro una regolata e programmatissima disciplina comunitaria, Fourier evita il rigido e spesso iperrazionalistico monologismo e autoritarismo delle utopie classiche. Anche in questo il francese si caratterizza come uno dei primi contestatori del modello trito di

³⁶ «Fourier divise l'homme en 1620 passions combinables mais non transformables. [...] Pas de langue non plus sans que ces signes découpés ne soient repris dans une combinatoire» (Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, cit., p. 8).

³⁷ Dice Brigitte Lopez : «Le bonheur utopique se détourne de la complexité humaine pour ne mettre en scène qu'une image réduite de l'homme ; un type d'homme défini par ses besoins élémentaires, n'exigeant donc qu'une gestion simplifiée du code social et de son espace urbain, refusant tout imprévu du hasard ou de la fantasie» (Brigitte Lopez, *L'urbanisme des textes utopiques du XVIIIème siècle*, in Yvette Marin (sous la direction de), *Les utopies de la ville*, Cedex, Besançon 2001, p. 319).

utopia – tanto nel pensiero quanto nella scrittura – di cui il Novecento avrebbe decretato il fallimento come strategia narrativa.

4. 1. 5. La ragione occultata

Un altro accenno polemico esplicito riguarda la contestazione della fiducia nella ragione sulla quale la Filosofia dei Lumi aveva improntato il proprio modello utopico. Fourier non si sbilanciò in ragionamenti complessi, né fece affidamento al suo solito sillogismo arbitrario: è la semplice constatazione dei mali della società di fine Settecento, alla quale egli stesso apparteneva, a denunciare come l'ordine sociale proposto dagli Illuministi non fosse il migliore in assoluto:

Depuis l'impéritie dont les Philosophes avaient fait preuve dans leur coup d'essai, dans la Révolution française, chacun s'accordait à regarder leur science comme un égarement de l'esprit humain, les torrents de lumière politique et morale ne semblaient plus que des torrents d'illusions : eh ! peut-on voir autre chose dans les écrits de ces savants, qui après avoir employé vingt-cinq siècles à perfectionner leurs théories, après avoir rassemblé toutes les lumières anciennes et modernes, engendrent pour leur début autant de calamités qu'ils ont promis de bienfaits, et font décliner la société civilisée vers l'état barbare ?

Tel fut l'effet des cinq premières années pendant lesquelles la France subit l'épreuve des théories philosophiques.

Après la catastrophe de 1793, les illusions furent dissipées, les sciences politiques et modernes furent flétries et décréditées sans retour. Dès lors on dut entrevoir qu'il n'y avait aucun bonheur à espérer de toutes les lumières acquises ; qu'il fallait chercher le bien social dans quelque nouvelle science, et ouvrir de nouvelles routes au génie politique ; car il était évident que ni les Philosophes ni leurs rivaux ne savaient remédier aux misères sociales, et que sous les dogmes des uns ou des autres, on verrait toujours se perpétuer les fléaux les plus honteux, entre autres l'indigence.³⁸

Secondo Calvino l'immagine monolitica di un Settecento razionalista non tiene conto dell'altra anima del secolo dei Lumi, più nera e legata agli occultisti e al sapere alchemico; Calvino ricordò come accanto agli *illuministi* vi fossero anche gli *illuminati*, dei quali Fourier probabilmente fece parte. Il passo de *L'ordinatore dei desideri*³⁹ in cui Calvino ribadì questa duplicità ideologica e artistica del Settecento fa il paio con quanto detto

³⁸ Charles Fourier, *Théorie des Quatre Mouvements*, cit., vol. I, p. 2.

³⁹ «Certo la cultura del secolo XVIII da cui egli nasce è più complessa di quel che ogni etichetta pretenda di spiegare e proprio Fourier non si sa bene se situarlo al termine della linea degli «illuministi» (nel senso che questa sua parola ha assunto in italiano, cioè delle Lumières, dell'Aufklärung, dell'Enlightenment) o degli «Illuministes» (nel senso prevalente che la parola conserva in francese, cioè degli «illuminati», degli occultisti: due aree della mappa settecentesca che in parte si oppongono e in parte si sovrappongono». (Italo Calvino, *L'ordinatore dei desideri*, cit., p. 295).

dallo stesso autore ligure in un'intervista rilasciata a Ferdinando Camon nel 1973. Tra le domande vertenti sull'interpretazione de *Le città invisibili* e sull'esperienza di studi attorno all'opera di Fourier, una è incentrata sulla posizione assunta da Calvino all'inizio degli anni '70 in merito all'Illuminismo:

Camon: [...] *Forse in Fourier lei andava cercando di ritrovare l'illuminismo del Barone rampante. Ma lo andava cercando perché questo spirito era per lei ormai lontano, perduto.*

Calvino: Prima c'erano dei critici che dicevano: Calvino non ha il senso del tragico, è troppo razionalista. Adesso ci sono dei critici che dicono: Calvino rappresenta la sconfitta della ragione, non crede nelle magnifiche sorti e progressive. Sono discorsi ai quali non sono molto sensibile. È vero che continuo a interessarmi del Settecento: è un gran secolo, con aspetti diversi e contrastanti, dalla filosofia dei Lumi agli ultimi maghi e alchimisti, agli occultisti e illuminati come anche Fourier, agli eredi della filosofia della natura del Rinascimento, come Goethe, ma sempre con uno sfondo comune, l'idea d'un disegno dell'universo, una storia extraumana in cui s'inserisce la storia umana. È lo sfondo che può ritrovare in alcune mie *Città*, credo. D'essere settecentesco, illuminista, razionalista, come dicono i critici, non l'ho mai né confermato né smentito. Lo dicevano per farmi un complimento, finché le parole non hanno cambiato segno: oggi l'illuminismo non gode più d'una buona stampa.⁴⁰

In questa intervista Calvino tenta di svincolarsi dalla presa di una definizione troppo cogente del suo lavoro e del suo atteggiamento verso il mondo.

Nonostante Calvino sia stato spesso visto da una certa critica superficiale come un razionalista settecentesco, votato alla ragione e al progresso, la sua posizione è in realtà molto più sfumata. Sappiamo come Calvino abbia sempre avvertito come strette le definizioni che tendevano a fissare la sua poetica e il suo pensiero entro griglie ben definite e impermeabili a infiltrazioni di segno opposto; sappiamo altresì come la sua «insopprimibile duplicità dell'essere»⁴¹ lo abbia spesso portato a definire se stesso e la sua opera attraverso coppie ossimoriche divenute quasi antonomastiche – cristallo e fiamma, dentro e fuori, luce e ombra, mondo scritto e mondo non scritto, San Girolamo e San Giorgio, e ora *illuministi* e *illuminati*.

Ne *Le città invisibili* si polemizza con la rigida pianificazione razionale, agghiacciante nella sua astrattezza: al concetto imm modificabile di modello perfetto dell'utopia classica si sostituisce quello dinamico di progetto (concetto sul quale la trattatistica filosofica contemporanea insiste oramai da qualche decennio), e all'assoluto monologismo del dettato tradizionale si contrappone un relativismo dialogico, coerente a se stesso tanto

⁴⁰ Id, *Colloquio con Ferdinando Camon*, cit., pp. 2792-2794.

⁴¹ La felice definizione – sfaccettata e non monolitica, questa – è di Alberto Asor Rosa (*L'insopprimibile duplicità dell'essere*, in Id, *op. cit.*, p. 41).

nei presupposti ideologici quanto nella resa testuale. Dal canto suo, l'opera di Calvino non dedica altrettanta importanza alle passioni; non le edifica in un discorso positivo e la sua ermeneutica e la sua combinatoria non sono eminentemente passionali come in Fourier. Nonostante questa differenza fondamentale, il lavoro di riscrittura dei parametri del genere letterario parte dagli stessi presupposti e arriva alle stesse conclusioni: è l'itinerario percorso che, inevitabilmente, muta.

4. 2. La gradazione delle ineguaglianze.

4. 2. 1. *La combinatorie des poires.*

Calvino, per illustrare e consegnare ai lettori italiani un'immagine significativa dell'universo fantastico dell'utopia di Fourier, scelse per la sua antologia, tra i tanti esempi proposti, la Serie dei 'pericolatori', che raccoglie uomini e donne appassionati alla stessa branca industriale (la coltivazione di fiori o di frutti). L'esempio è lungo ma piacevole, pertinente e necessario al nostro ragionamento. Lo riportiamo nella stessa veste grafica scelta da Fourier, ponendo in corsivo i passi e le espressioni di maggior rilievo:

Venons à l'exposé que j'ai promis : je n'expliquerai ici que l'ordonnance matérielle des sectes⁴², sans parler aucunement de leurs relations. Une secte progressive [considérée comme groupe] se compose de *personnes inégales en tous sens*, en âges, fortunes, caractères, lumières, etc. Les sectaires doivent être choisis de manière à former un contraste et une *gradation d'inégalités*, du riche au pauvre, du savant à l'ignorant, etc. Plus les inégalités sont graduées et contrastées, plus la secte s'entraîne au travail, produit de bénéfice, et offre d'harmonie sociale.

On la divise en divers groupes, dont l'ordonnance est la même que celle d'une armée. Pour en donner le tableau, je vais supposer une masse d'environ 600 personnes, moitié hommes et moitié femmes, tous passionnés pour une même branche d'industrie, comme une culture de fleurs ou de fruits. *Soit la secte de la culture des poiriers* : on subdivisera ces 600 personnes en groupes qui se voueront à cultiver une ou deux espèces de poiriers ; ainsi l'on verra *un groupe des sectaires du beurré, un des sectaires de la bergamote, un des sectaires du rousselet, etc.* Et lorsque chacun se sera enrôlé dans les groupes de ses poiriers favoris (on peut être membre de plusieurs) il pourra se trouver une trentaine de groupes, qui se distingueront par leurs bannières et ornements, et se formeront en 3 ou 5 ou 7 divisions, par exemple :

Secte de la culture des poiriers composée de 32 groupes

⁴² Gli scritti fourieriani oscillano tra *secte* e *série*.

<i>Divisions</i>	<i>Progression numérique</i>	<i>Genres de culture</i>
1° Avant-poste	2 groupes	Coings et sortes bâtardes dures.
2° Aileron ascendant	4 groupes	Poires dures à cuire.
3° Aile ascendante	6 groupes	Poires cassantes.
4° Centre de secte	8 groupes	Poires fondantes.
5° Aile descendante	6 groupes	Poires compactes.
6° Aileron descendant	4 groupes	Poires farineuses.
7° Arrière-poste	2 groupes	Nèfles et sortes bâtardes molles

Il n'importe que la secte soit composée d'hommes ou de femmes, ou d'enfants ou mi-partie, *la disposition est toujours la même.*

La secte prendra à peu près cette distribution, soit pour le nombre des groupes, soit pour la répartition des travaux ; plus elle approchera de cette régularité en gradation et dégradation, mieux elle s'harmonisera et s'entraînera au travail. Le canton qui gagne le plus, et qui donne à égalité de chances le plus beau produit, c'est celui qui a ses sectes les mieux graduées et les mieux contrastées.

Si la secte est formée régulièrement, comme celle que je viens de citer, on verra des alliances entre les divisions correspondantes. Ainsi l'aile ascendante et l'aile descendante s'allieront contre le centre de secte, et s'entendront pour faire prévaloir leurs productions aux dépens de celles du centre ; les deux ailerons seront alliés entre eux et ligüés avec le centre pour lutter contre les deux ailes. Il résultera de ce mécanisme que chacun des groupes produira à l'envi des fruits magnifiques.

Les mêmes rivalités et alliances se reproduisent entre les divers groupes d'une division. Si une aile est composée de six groupes, dont trois d'hommes et trois de femmes, il y aura rivalité industrielle entre les hommes et les femmes, puis rivalité dans chaque sexe entre les groupes extrêmes 1 et 3 qui sont ligüés contre lui, puis alliance des groupes, n° 2, hommes et femmes contre les prétentions des groupes 1 et 3 hommes et femmes ; enfin il y aura ralliement de toute l'aile contre les prétentions des groupes d'aileron et de centre, de sorte que *la secte pour la seule culture de ses poiriers aura plus d'intrigues fédérales et rivales, qu'il n'y en a dans les cabinets politiques de l'Europe.*

Viennent ensuite les intrigues de secte à secte et de canton à canton qui s'organisent de la même manière. On conçoit que la secte des poiriers sera fortement rivale de la secte des pommiers ; mais elle s'alliera avec la secte des cerisiers ; ces deux espèces d'arbres fruitiers n'offrant aucun rapprochement qui puisse exciter la jalousie entre les cultivateurs respectifs.

Plus on sait exciter le feu des passions, des luttes et des ligues entre les groupes et les sectes d'un canton, plus on les voit rivaliser d'ardeur au travail, et élever à une haute perfection la branche d'industrie pour laquelle ils sont passionnés. De là résulte la perfection générale de toute industrie, car *il y a des moyens de former secte sur toute branche de travail.*

S'agit-il d'une plante bâtarde, [ambiguë] comme le coing qui n'est ni poire ni pomme ? On place son groupe entre deux sectes à qui il sert de lien. Ce groupe du coing est avant-poste de la secte des poiriers, et arrière-poste de la secte des pommiers. C'est un groupe mixte entre deux genres, une transition de l'un à l'autre et il s'incorpore aux deux sectes. On trouve dans les passions des goûts bâtards et bizarres, comme on trouve des productions mixtes qui ne tiennent à aucun genre. L'ordre sociétaire tire parti de toutes ces bizarreries et fait faire emploi de toutes les passions imaginables, Dieu n'en ayant créé aucune d'inutile. J'ai dit que les sectes ne peuvent pas toujours se classer aussi régulièrement que je viens de l'indiquer ; mais on approche, autant qu'on le peut, de cette méthode, qui est l'ordre naturel, et qui est le plus efficace pour exalter les passions, les contrebalancer et les entraîner au travail. L'industrie devient un divertissement aussitôt que les industriels sont formés en sectes progressives. Ils travaillent alors moins par appât du gain que par effet de l'émulation et des autres véhicules inhérents à l'esprit de secte [et à l'essor de la Cabaliste ou 10^e passion]. De là naît un résultat fort étonnant, comme tous ceux de l'ordre sociétaire : c'est que moins on s'occupe de bénéfice, plus on gagne ; en effet, la secte la plus fortement stimulée par les intrigues, celle qui ferait le plus de sacrifices pécuniaires pour satisfaire son amour-propre, sera celle qui donnera le plus de perfection et de valeur au produit, et qui par conséquent aura le plus gagné en oubliant l'intérêt pour ne songer qu'à la passion ; mais si elle a peu de rivalités, d'intrigues et de ligues, peu d'amour-propre et d'exaltation, elle travaillera [froidement] par intérêt plus que par passion spéciale, et ses produits comme ses bénéfices seront très inférieurs à ceux d'une secte bien intriguée. Dès lors elle aura d'autant moins gagné qu'elle aura été plus stimulée par l'amour du gain. [Il faut donc intriguer une série groupée, aussi régulièrement qu'une pièce dramatique, et, pour y parvenir, la principale règle à suivre est la graduation des inégalités.]

J'ai dit que pour bien intriguer les sectes et élever à la plus haute perfection les produits de chacun de leurs groupes, il faut les coordonner autant que possible à la progression ascendante et descendante : j'en vais donner un second tableau pour mieux graver cette disposition dans l'esprit des lecteurs. Je choisis la secte de parade.⁴³

La serie viene concepita come un esercito, di cui mima il linguaggio; la gradazione della passione di ciascuno determina il posizionamento dalla retroguardia fino all'avamposto, passando per il centro delle serie e per tutte le altre posizioni intermedie. La scelta di elementi eterogenei per la composizione della serie determina al suo interno una distribuzione legata alla specifica propensione dei diversi individui verso – per restare nel solco dell'esempio scelto da Calvino – le pere dure piuttosto che le sugose, o le pastose o le farinose. L'esempio scelto illustra l'ossessione fourieriana per la classificazione, il calcolo, l'ordine combinatorio, la discesa nel dettaglio⁴⁴.

⁴³ Charles Fourier, *Théorie*, cit., Tomo I, pp. 293-296.

⁴⁴ Come disse Barthes a proposito di Fourier, «peut-être l'imagination du détail est-elle ce qui définit spécifiquement l'Utopie (par opposition à la science politique); ce serait logique, puisque le détail est fantasmagorique et accomplit à ce titre même du Désir» (Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, cit., p. 109). In Fourier si ha una vera e propria *picture of daily life*, come spesso in Calvino: «E allora mi prende un'altra vertigine, quella del dettaglio del dettaglio del dettaglio, vengo risucchiato dall'infinitesimo,

Le utopie sono di solito ‘meccaniche’: tutto al loro interno è stato previsto dall’istanza razionalizzatrice e tutto si verifica automaticamente col rispetto della norma data. Su questo punto c’è parziale accordo col sistema di Fourier, automatico al pari degli altri, un «gigantesco ordinatore dei desideri», sentenziò Calvino⁴⁵; due elementi marcano però un’importante differenza.

Il primo elemento di differenziazione consiste nella scelta di Fourier di adoperare le passioni come materiale di costruzione del suo ingranaggio classificatorio e narrativo. Come si è visto nel paragrafo precedente, questa posizione stride con le soluzioni canoniche adottate nelle utopie tradizionali, ostili alle pulsioni individuali e tanto più a quelle passionali (e irrazionali).

Il secondo concerne la dinamica della rotazione meccanica armonica, garanzia di *bonheur* per Fourier. Nel modello di Fourier la trasmissione dell’impulso al movimento dipende da una *graduation des inégalités*, sistema con cui nel concepire il termine medio di una proporzione quasi-matematica si esaltano gli elementi estremi, spesso eterodossi e sempre meno significativi di quelli centrali per incidenza statistica. Su di essi Fourier fonda la sua utopia del momento estetico, e con queste immagini inconcepibili realizza lo scarto assoluto produttore di nuova significazione. Scrive Guinchard :

Fourier innove en se plaçant à l’écart absolu, abandonnant les vieilles vérités obsolètes et les sciences stériles. Le bonheur exige un effort de renouvellement absolu : renverser ou nier les choses c’est toujours les conserver. Fourier qui le sait se propose de re/distribuer, re/structurer l’ensemble d’un champ [...] Les oppositions sont toujours complices, la négativité est toujours moins riche que

dall’infinitamente piccolo, come prima mi disperdevo nell’infinitamente vasto» (*Lezioni americane*, cit., p. 686). Inoltre, così si esprime Calvino in *In memoria di Roland Barthes*: «In questo dibattito tutto sommato convenzionale tra la soggettività e la scienza, arrivavo a quest’idea bizzarra: perché non ci potrebbe essere, in qualche modo, una nuova scienza per ogni oggetto: una *Mathesis singularis* (e non più *universalis*)?» (Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, cit., p. 486). Se applicassimo la proprietà commutativa della matematica alla letteratura, potremmo riferire le parole di Calvino, oltre che a Barthes, anche a Fourier, capace di rendere ogni elemento parte di una combinatoria e membro di una classificazione, in una discesa vertiginosa verso il particolare e il dettaglio che ha lo straniamento come risultato programmato e conseguito.

⁴⁵ Non concordiamo con chi si è servito di questa espressione per motivare la presunta avversione di Calvino verso l’ingerenza del sistema di Fourier. L’espressione calviniana, estrapolata dal testo omonimo, deve essere letta in tutta la sua interezza e alla luce dell’immersione pluriennale, anche linguistica, dello scrittore a Parigi. Si legge nel testo: «...ai nostri occhi l’Armonia si configura come un gigantesco ordinatore dei desideri; la Falange presuppone un computer continuamente in azione per i calcoli necessari al perfetto assortimento delle Serie; Fourier ha lavorato tutta la vita a elaborare dati per realizzare la felicità del genere umano su schede perforate» (Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, cit., p. 293). Il termine *ordinatore* indica l’agente che presiede alla sistematizzazione dei dati in possesso, all’ordine distributivo e classificatorio; tanto in francese che in italiano. La sfumatura semantica è però distinta nelle due lingue, e se il lettore italofono potrebbe tendere a cogliere il carattere impositivo di quest’ordine, il lettore francofono ne svilupperebbe invece il dato meccanico e automatico, legato al significato francese di *ordinateur* come calcolatore, elaboratore dati, computer.

l'écart. Renverser, nier les choses ça n'est pas les changer. L'écart est bien le choix délibéré de l'excentricité.⁴⁶

La «gradazione delle ineguaglianze» garantisce rivalità positiva fino allo spirito d'emulazione e permette a ogni serie di non configurarsi come paradigmatica ma come sintagmatica, in una proliferazione verso l'esterno in cui i gruppi di transizione, elementi inclassificabili della classificazione fourieriana e chiamati dallo stesso utopista «bastards» o «ambigus», posti all'estremità di ogni serie, determinano un equilibrio di rivalità tra gruppi estremi e intermedi.

Gli esempi sono innumerevoli, appartenenti a due categorie fondamentali: gli ibridi naturali e quelli linguistici. Ai primi appartengono «les amphibies», «l'orang-outan», «le poisson volant», «la chauve-souris», «l'anguille», «l'albinos»; ai secondi, «l'orgie de musée», «la sainteté amoureuse», «l'angélicat sexuel», «l'anti-lions»; entrambi ci ricordano il noto motto di Louis Marin (*Utopiques: jeux d'espace*, éditions de Minuit, Paris 1973): «Les utopies sont des êtres de langage».

Fourier adopera in molti passi la griglia dei gruppi passionali per conferire maggior attendibilità al suo discorso, ma nel farlo si sofferma quasi esclusivamente sugli estremi e sul punto baricentrico della serie in questione, trascurando di dilungarsi sugli altri elementi della serie; ciò dimostra come a interessarlo non sia l'effettiva oggettività delle sue classificazioni, quanto l'ordine che in esse occupano le singole categorie individuate e la possibilità di 'ingranare' tra loro. La catena combinatoria è pressoché infinita – perché concettuale e non referenziale, potenziale ma non reale. L'oggettività è tale, quindi, solo a livello distributivo.

4. 2. 2. Gradazione e distorsione.

Come nel sistema di Fourier la distribuzione in serie è 'ingranante', permette la combinatoria *ad libitum* e garantisce la produzione di immagini stranianti, così, ne *Le città invisibili*, le undici serie tematiche hanno la funzione paradigmatica di individuare delle categorie, ma vengono disseminate secondo un preciso meccanismo numerico nei differenti capitoli allo scopo di collegare sintagmaticamente le singole occorrenze. L'assenza di *récit* su un piano sintagmatico viene attenuata dalla creazione di un'asse paradigmatico in cui ai legami semantici vengono a sostituirsi legami prevalentemente formali. Al funzionamento di questo meccanismo presiedono le cornici in corsivo, che

⁴⁶ Christian Guinchard, *La lettre cachée*, cit. (http://www.charlesfourier.fr/article.php3?id_article=385). Questa pratica confligge con quella usata nei generi affini dell'inversione, visti nel I capitolo.

indirizzano la lettura di ciascun capitolo e completano, in concomitanza coll'atmosfera comune che lega fra loro le città – pur coerenti, ciascuna, alla propria serie – la connotazione della specifica natura semantica e tematica della sezione che introducono e concludono. Ne *Le città invisibili* il fenomeno spesseggia.

Nel capitolo VI, città appartenenti a serie diverse condividono tra loro la natura acquatica, perché tutte legate all'archetipo Venezia, l'unica visibile, in questo senso, tra le città del libro. L'uso di 'immagini acquatiche' partecipa – qui in particolare, altrove in generale – alla definizione delle città come indicatore semantico di positività⁴⁷.

A **Fillide** «ti compiacci di osservare quanti ponti diversi l'uno dall'altro attraversano i canali»⁴⁸ e **Pirra** è «una città incastellata sulle pendici d'un golfo»⁴⁹. Ma non solo. È emblematico il caso di Smeraldina.

La città di **Smeraldina**, *città acquatica* dove «un reticolo di canali e un reticolo di strade si sovrappongono e si intersecano» e dove «la rete dei passaggi non è disposta su un solo strato, ma segue un saliscendi di scalette, ballatoi, ponti a schiena d'asino, vie pensili»⁵⁰, oltre che per il ruolo occupato nel capitolo di pertinenza, assolve al compito specifico assegnatole all'interno della serie tematica *Le città e gli scambi*, di cui costituisce l'ultima occorrenza. La topografia – o l'orografia? – di Smeraldina è indicatore metatestuale, in quanto l'autore se ne serve per rappresentare il meccanismo di scambi, intesi come combinazioni, che presiedono alla concatenazione dei tondi nell'ordito complessivo del romanzo. Il tessuto urbano di Smeraldina mima la struttura de *Le città invisibili* e si configura come una serie di istruzioni per muoversi con maggiore libertà e consapevolezza nel labirinto costruito da Calvino. L'autore pone il lettore dinanzi a una *sfida* interpretativa che lo stimoli a esperire tutte le possibili vie che il testo presenta: «Per andare da un posto a un altro hai sempre la scelta tra il percorso terrestre e quello in barca: e poiché la linea più breve tra due punti a Smeraldina non è una retta ma uno zigzag che si ramifica in tortuose varianti, le vie che s'aprono a ogni passante non sono

⁴⁷ Il caso più eclatante, forse l'unico, in cui questa “regola” viene smentita lo riscontriamo nella quarta città della serie dei segni, Ipazia, nella quale «in fondo all'acqua i granchi mordevano gli occhi delle suicide con la pietra legata al collo e i capelli verdi d'alghes». La città di Ipazia esprime il concetto fondamentale per cui «non c'è linguaggio senza inganno»; più che una smentita sembra quindi una conferma.

⁴⁸ C.I., cap. VI, *Le città e gli occhi*. 4.

⁴⁹ C.I., cap. VI, *Le città e il nome*. 3.

⁵⁰ C.I., cap. VI, *Le città e gli scambi*. 5. Si noti che la città acquatica, e Venezia in particolare, rappresentava per Calvino l'archetipo della città utopica. Si notano richiami intertestuali tra gli ipo-racconti incentrati sull'elemento acquatico e un testo del 1974, *Venezia: archetipo e utopia della città acquatica*, in cui si legge: «l'acqua è l'elemento unificatore, riceve la sua differenziazione dai luoghi emersi; la laguna è un livello unico, mentre fondamenta e ponti con il loro continuo salire e scendere di gradini introducono l'elemento di discontinuità che è proprio del linguaggio» (Italo Calvino, *Venezia: archetipo e utopia della città acquatica*, in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., p. 2690).

soltanto due ma molte»⁵¹. Tra le varie possibilità di spostarsi all'interno del testo, usato quindi come una sorta di rete, griglia, scacchiera, ve ne sono naturalmente di più complesse e ardue, personificate nel tondo di Smeraldina dai gatti che saltano da un tetto all'altro e dai topi che, all'opposto, si servono dei cunicoli sotterranei. Il massimo sarebbe cogliere, al di là della frantumazione interna, il disegno complessivo che dà forma ai singoli testi nella loro unità, come a Smeraldina «più difficile è fissare sulla carta le vie delle rondini, che tagliano l'aria sopra i tetti, calano lungo parabole invisibili ad ali ferme, scartano per inghiottire una zanzara, risalgono a spirale rasente un pinnacolo, sovrastano da ogni punto dei loro sentieri d'aria tutti i punti della città»⁵².

Alla concatenazione suggerita dall'atmosfera comune si aggiungono le istruzioni che ogni serie detta nello specifico, attraverso un meccanismo di incastri, smentite, sovrapposizioni, intersezione di differenti piani temporali: «Le désir, projection sur le futur, la mémoire, projection dans le passé, se recoupent [...]. Mémoire et désir abolissent donc la dimension temporelle en même temps qu'ils assument une fonction créatrice»⁵³.

Il passato è mutevole, al pari del futuro, in quanto continuamente riscritto dalle nuove esperienze che impongono una rilettura del vissuto: «il passato del viaggiatore cambia a seconda dell'itinerario compiuto»⁵⁴; il tempo è relativo o, più propriamente, reversibile, come i periodi concepiti da Fourier, che si esauriscono nel ripetersi a ritroso.

Al pari di Fourier Calvino sceglie di esercitare dubbio e scarto assoluto, ma nelle *Città invisibili* traspone questi concetti sul piano della progettazione narrativa. Oltre all'uso dei tempi verbali, anche l'alternarsi delle descrizioni dell'altrove immaginario determina una confusione di assi temporali: dall'oriente meraviglioso di Polo si passa con disinvoltura alle moderne metropoli secondo coordinate spazio-temporali sempre eterogenee.

A questa prima, eretica scansione, tiene dietro, legata al concetto fondamentale della sfiducia nella verbalizzazione della realtà, messo bene in luce da Marina Zancan⁵⁵, l'infrazione del canonico impianto 'ulteriore-eterodiegetico', secondo la terminologia genettiana⁵⁶. L'evidenza dell'infrazione è tale specie tenendo presente che l'*incipit* de *Le città invisibili* sembra confermare l'adesione alla strategia narrativa tradizionale, mentre in realtà l'eterodiegetico Marco Polo si tramuta da narratore in personaggio, e viceversa

⁵¹ C.I., cap. VI, Le città e gli scambi. 5.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Aurore Frasson-Marin, *op. cit.*, p. 30.

⁵⁴ C.I., cap. II, A.

⁵⁵ Cfr. Marina Zancan, *op. cit.*, pp. 898-900.

⁵⁶ Cfr. Gérard Genette, *Figure III*, Éditions du Seuil, Paris, 1972 (tr. It di Lina Zecchi, Einaudi, Torino 1976).

lungo tutto il testo. Venendo a mancare la distanza tra narrazione ed eventi narrati, anche la qualifica 'ulteriore' perde la propria consistenza: la messa in crisi della nozione tradizionale di narratore e di opera letteraria è completa.

Questo alternarsi di piani del discorso – l'andare dal generale al particolare, dal concreto all'astratto, dal passato al presente, dalla realtà alla fantasia – accentua il processo di straniamento ricercato da entrambi gli autori per innescare nel lettore la produzione di immagini incongrue che svolgano un doppio ruolo: allargare lo spazio dell'immaginabile e denunciare in positivo l'incontrovertibile letterarietà di una simile operazione.

La *climax* con cui Calvino fa succedere questi elementi deformanti o stranianti va dall'istituzione di una prospettiva acronica alla confusione delle istanze narrative⁵⁷, dall'esistenza stessa dei protagonisti (il dubbio è espresso paradossalmente, su un piano diegetico, dagli stessi Marco Polo e Kublai Kan⁵⁸) fino, addirittura, all'ambiguità del destinatario⁵⁹. Nella lettura di Claudio Milanini «il racconto di un'avventura tende a trasformarsi nell'avventura di un racconto [...]: sembra scomparire ogni distinzione fra reale e fantastico, fra conscio e inconscio, fra passato e presente, fra vero e verosimile»⁶⁰. Questa frammentazione, complicazione, distribuzione e reversibilità degli elementi adoperati riflette una concezione del mondo relativistica e plurima. *Le città invisibili* esprimono l'esigenza di una nuova impostazione epistemologica che dia conto della realtà in base al nuovo statuto che le si attribuisce. A questa concezione del mondo si affianca l'idea di un modello sociale e dell'immaginario utopico come sovrapposizione e accumulo di frammenti separati, che partecipano alla costruzione di un poliedro strutturato secondo precise rispondenze matematiche e strutturali senza che, con questo, si sia inteso concepire una struttura regolare e, soprattutto, razionale.

4. 2. 3. Da Gradazione a Opposizione.

Calvino, nello scegliere le coordinate della sua utopia postmoderna, si associò al sistema di Fourier, nel quale critica del presente e attualizzazione del meglio sono intercalati lungo il testo senza riprodurre pedissequamente il modello moreano della divisione in sezioni distinte. *Le città invisibili* sono costruite in maniera che i due momenti siano continuamente interrelati. Scrisse Calvino:

⁵⁷ Si legge in *C.I.*, cap. IV, B: «D'ora in avanti sarò io a descrivere le città – aveva detto il Kan – Tu nei tuoi viaggi verificherai se esistono».

⁵⁸ Cfr. Guido Bonsaver, *op. cit.*, p. 55.

⁵⁹ Cfr. Flavia Ravazzoli, *op. cit.*, p. 149.

⁶⁰ Claudio Milanini, *op. cit.*, p. 137.

Una cosa si può dirla almeno in due modi: un modo per cui chi la dice vuol dire quella cosa e solo quella; e un modo per cui si vuol dire sì quella cosa, ma nello stesso tempo ricordare che il mondo è molto più complicato e vasto e contraddittorio.⁶¹

Secondo Asor Rosa «Il progetto *modulare* di un libro straordinario come *Le città invisibili* è fondato esattamente su questa *dialettica* tra opposti»⁶².

Uno degli elementi deboli dell'utopia è stato, ed è, il suo aspetto dogmatico e monodirezionale. Secondo Domenichelli, nell'utopia «non può darsi più che un solo progetto. Ed è questa solitudine di progetto, questa sua unicità, e rigidità, che costituiscono e la condizione dell'utopia e l'inevitabilità del suo girarsi in antiutopia»⁶³. Calvino ovvia a questo inconveniente con due strategie: commistione di elementi uto-eu-dis-topici e pluralità dei percorsi. Se, come ha scritto Daniela Guardamagna, «mentre l'utopista crede alla possibilità di proporre un modello alternativo, il distopista non può che porre il problema»⁶⁴, il caso di Calvino e della sua opera utopica rientra a pieno titolo in entrambe le definizioni. Concordiamo pienamente con Giovanna Rizzarelli quando afferma che «la dislocazione spaziale o temporale delle utopie, che permetteva di distinguere il dritto dal rovescio, viene negata da Calvino, che all'interno della forma circolare racchiude utopia e distopia»⁶⁵; concordiamo meno quando inferisce da questa duplicità un relativismo etico sconosciuto in Calvino: «il polo positivo e quello negativo sono costretti a convivere senza potersi più superare. La distanza geografica viene negata e con essa anche quella etica: come le due città spazialmente coesistono, così anche vero e falso, bene e male»⁶⁶.

Nel suo romanzo ou-topico, a sua volta catalogo di genere sia eu- che dis- topico, Calvino alterna immagini felici di città con altre catastrofiche, oscillando fra i due poli con un intento preciso: dimostrare come l'utopia come stato perfetto non abbia più senso in pieno Novecento e riflettere, in maniera critica, sulle strategie oramai logore di scrittura utopica e sulla predominanza – ma anche monotonia – degli esiti negativi rispetto a quelli positivi. Le *Città* oscillano fra due polarità – positiva e negativa – con l'intento di riprodurre uno stato di cose non irrigidito in una fittizia visione manichea. Questa dinamica è fondata sull'efficacia della visione-percezione, sempre centrale in Calvino, e sul concetto di utopia pulviscolare, cui ci si richiama: un'utopia istantanea,

⁶¹ Id., *Definizioni di territori: il comico*, in Id., *Saggi. 1945-1985* cit., vol. I, pp. 197-198.

⁶² Alberto Asor Rosa, *Stile Calvino*, Einaudi, Torino 2001, p. 48.

⁶³ Mario Domenichelli, *L'utopia verso la sua negazione*, cit., p. 148.

⁶⁴ Daniela Guardamagna, *op. cit.*, p. 14.

⁶⁵ Giovanna Rizzarelli, *op. cit.*, p. 224.

⁶⁶ *Ivi*, p. 225.

nascosta tra le pieghe di un presente in cui l'inferno dei viventi è solo il modo colpevole e arrendevole di affrontare la realtà.

Questa compresenza non si traduce in equivalenza etica né in assoluta cancellazione dell'una nell'altra: di entrambe le forme è fornito un catalogo, e se l'una ha il compito di denunciare, l'altra ha quello di proporre. Che la denuncia, invece che esprimersi come critica, si manifesti come strategia retorica distopica, è un segno del tentativo di rinnovare l'orizzonte utopico, e non comunica nessun senso di sconfitta o di resa. Secondo Domenichelli «ogni antiutopia finisce per affermare [...] la sua radicale tensione utopica»⁶⁷. Anche relativamente a questa questione, Calvino si confronta da un lato con la tradizione utopica, per criticarne staticità e presupposti, dall'altro con Fourier quale maestro di 'utopia nuova'. Il ricorso a Fourier, alle sue immagini incongrue e alla sua vena fantastica ed entusiastica è associato a città dal profilo positivo, a sezioni in cui è l'utopia pulviscolare del momento estetico a prevalere. L'apporto dell'utopista francese a una simile operazione concettuale di riscrittura del genere utopico – salvaguardare i propositi di rigenerazione interiore agendo sulle caratteristiche formali – pare in questo senso innegabile e fondamentale. Ma c'è di più. Scrisse Laura Tundo:

La produzione distopica covava, si può dunque dire, sotto le ceneri e maturava concezioni pessimistiche alimentandosi di un realismo al limite del cinico. All'interno di questo filone di pensiero, tuttavia, è possibile individuare proposte che, pur procedendo dai medesimi dubbi e dalla medesima sfiducia, sono volte a temperare queste costanti della progettazione utopica negativa, su cui ci siamo introdotti, piegandole e recuperandole ad uno sbocco complessivamente positivo, costruttivo, socialmente efficace. Una delle espressioni più mature in questo senso è quella di Charles Fourier.⁶⁸

Calvino riuscì a catturare questa valenza positiva della distopia utilizzandola come necessario complemento dell'attuazione della felicità. La novità da lui introdotta consistette nello sfruttamento di moduli distopici senza adesione alla strategia letteraria del negativo.

Nel testo, c'è un passo in cui il Kan, passando dall'euforia alla melanconia, contesta i parametri descrittivi usati dal mercante veneziano, mettendo in dubbio l'efficacia dei metodi di verbalizzazione della realtà usati da Polo; all'imperatore dei Tartari il veneziano spiega che per toccare la profondità di ciò che si cerca occorre il reperimento, per contrasto, delle qualità opposte a quelle ricercate: «Se vuoi sapere quanto buio hai

⁶⁷ Mario Domenichelli, *La prospettiva: l'«Ou-topos» come spazio della morte: la scrittura*, in Roberto Bertinetti, Angelo Deidda, Mario Domenichelli, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁸ Laura Tundo, *Le distopie utopiche di Fourier*, cit., p. 342.

intorno, devi aguzzare lo sguardo sulle fioche luci lontane»⁶⁹. **Despina** ha la proprietà di apparire conforme ai desideri di chi ci si avvicina: «in due modi si raggiunge Despina: per nave o per cammello. La città si presenta differente a chi viene da terra e a chi dal mare. [...] Il cammelliere [...] pensa a una nave, [...] il marinaio [...] la pensa come un cammello»⁷⁰. La città proietta la sua immagine in base alla qualità ricercata perché mancante: «Ogni città riceve la sua forma dal deserto a cui si oppone; e così il cammelliere e il marinaio vedono Despina, città di confine tra due deserti»⁷¹.

Il sistema è quello fourieriano della gradazione dei contrasti e delle diseguaglianze, riscritto da Calvino secondo le categorie del desiderio e della paura; alla prima fanno riferimento specifico le città appartenenti alla serie omonima, seconda in ordine d'apparizione dopo *Le città e la memoria*, nella seconda sono incluse *Le città continue*, penultima serie in ordine d'apparizione; la posizione simmetrica nell'indice è un primo segnale della relazione/opposizione fra le due categorie⁷².

4. 3. Le due facce dell'ou-topia.

4. 3. 1. Il Desiderio.

La posizione gerarchica occupata nell'indice e le parole dello stesso Calvino – «Per un certo tempo, andando avanti a scrivere città, ero incerto tra il moltiplicare le serie, o restringerle a pochissime (le prime due erano fondamentali)»⁷³ – qualificano la serie de *Le città e il desiderio* come uno delle sezioni propedeutiche alla costruzione dell'intreccio di questo testo fatto di rimandi, combinazioni e pluralità di percorsi. Alla lettura metatestuale va sovrapposta quella utopica della riflessione sulla città e sui sogni di felicità a essa legati, temi che avranno un corrispettivo nel secondo emi-testo e, in particolare, ne *Le città continue*, che svolgono parallelamente un discorso analogo ma in “negativo”.

⁶⁹ C.I., cap. IV, A.

⁷⁰ C.I., cap. I, Le città e il desiderio. 3.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Così disse Calvino in una conferenza tenuta tre anni dopo la pubblicazione de *Le città invisibili*, dal titolo *Gli dèi della città*: «La chiaroveggenza critica della negatività d'un processo ormai avanzato non può oggi bastarci: questo tessuto con le sue parti vitali (anche se solo d'una vitalità biologica e non razionale) e con le sue parti disgregate o cancerose è il materiale da cui la città di domani prenderà forma, in bene o in male, secondo il nostro intento se avremo saputo *vedere* e intervenire oggi, o contro di esso nel caso contrario. Tanto più l'immagine che trarremo dall'oggi sarà negativa, tanto più occorrerà proiettarci una possibile immagine positiva verso la quale tendere» (ora in Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, cit., p. 349).

⁷³ Id., *Presentazione*, cit., p. VII.

L'utopia calviniana non è un idillio semplificato, sottointende una tensione continua, mai totale né appagata, come in Fourier che tutto rinvia e poi disperde, tutto promette e nulla mantiene. Si sente l'eco romantica dello *Streben* faustiano: il desiderio s'incarna nella sua tensione.

Dice Domenichelli: «Il desiderio è tale proprio perché si manifesta nelle sue strategie dilatorie. Esso qualifica la sua presenza solamente nell'assenza, nello spazio della mancanza, nella negazione del raggiungimento»⁷⁴.

Il tema del desiderio così concepito è ospitato nella città di **Fedora**, «metropoli di pietra grigia»⁷⁵ al cui interno «sta un palazzo in metallo con una sfera di vetro in ogni stanza»⁷⁶. Ciascuna sfera contiene al suo interno un modello di città possibile che sarebbe potuta esistere in luogo della Fedora «realmente» esistente; «ogni abitante [...] sceglie la città che corrisponde ai suoi desideri»⁷⁷. Il continuo confronto dialettico trova la sua sintesi solo nel momento in cui comprende che non di sintesi statica si tratta, bensì dinamica: «ma mentre costruiva il suo modello in miniatura già Fedora non era più la stessa di prima, e quello che fino a ieri era stato un suo possibile futuro ormai era solo un giocattolo in una sfera di vetro»⁷⁸. La conferma che il senso che questo apologo trasmette non pertiene solo alla città o alla serie in esame, ma all'opera tutta, è data dalla menzione che viene fatta, alla fine di questo tondo, della mappa dell'impero del Kan, costituito dall'insieme di tutte le città, quelle che formano il testo e quelle che il testo solo presuppone, non perché tutte reali, ma perché tutte solo presunte: «L'una – la grande Fedora – racchiude ciò che è accettato come necessario mentre non lo è ancora»⁷⁹; le altre – «ciò che è immaginato come possibile e un minuto dopo non lo è più»⁸⁰. Scrisse Eco a proposito di Fedora:

Non si torna nel tempo a cambiare la possibilità che si è verificata: ma contemplando il controfattuale nel quale si è verificato il suo contrario, a mo' di ripresa, saltando indietro per gioco, si balza in avanti per davvero, alla ricerca di una terza possibilità non ancora data, ma la cui possibilità è stata rivelata dal gioco della combinatoria, nostalgica, dei possibili.⁸¹

⁷⁴ Mario Domenichelli, *La prospettiva: l'«Ou-topos» come spazio della morte: la scrittura*, cit., p. 10.

⁷⁵ C.I., cap. II, Le città e il desiderio. 4.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Umberto Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, cit., pp. 209-210.

4. 3. 2. La Paura.

Come accade al Gran Kan melanconico nelle cornici in corsivo, il valore-utopia, a seconda dello spirito con cui ci si accosta, si può tramutare nel suo opposto, la *distopia*, che rovescia i desideri in paure e i sogni in incubi.

Ogni qual volta una città presenti un profilo distopico, gli obiettivi polemici sono sempre gli stessi: o un modello di utopia tradizionale considerato sorpassato, o un'immagine che si rifà al degrado delle metropoli moderne, particolarmente percepito negli anni in cui l'opera vide la luce. Nel primo caso abbiamo una valutazione assiologicamente e/o letterariamente negativa dei modelli sociali e testuali propugnati dagli autori classici; nel secondo, il testo esibisce uno dei due momenti codificati della scrittura utopica, quello della critica alla realtà vigente.

Secondo Robert Mucchielli lo sguardo dell'utopista consiste nella «observation lucide et méthodique de la société contemporaine considérée comme un cas pathologique»⁸². Nell'analisi delle utopie classiche è stata ben rilevata la presenza di «une critique sous-jacente de la société réelle»⁸³ generalmente espressa senza coinvolgere il momento critico nell'elaborazione fantastica. Rispetto al modello classico, in Calvino il caso patologico è parte della rappresentazione, e assume la fisionomia della megalopoli moderna: la grande novità de *Le città invisibili* sta nella compresenza delle due polarità espresse nelle immagini distinte della scintilla utopica e della città distopica. La continuità⁸⁴ è la matrice che contraddistingue in negativo le metropoli descritte da Marco Polo.

La prima e celeberrima città della serie è **Leonia**, città immondezzaio che «rifà se stessa tutti i giorni»⁸⁵, incarna la moderna città dell'opulenza capitalistica ed è definita da due sole coordinate: lo sfrenato desiderio di godere della sua immensa ricchezza e il piacere di espellere tutto ciò che non le serve più.

Vi è in Leonia la prefigurazione - o la descrizione - di una società fondata sullo sperpero e sullo sfruttamento delle proprie, deperibili risorse, che ha bisogno dei rifiuti prodotti come segno tangibile della presunta felicità consumistica: ecco allora che «più che dalle cose che ogni giorno vengono fabbricate vendute comprate, l'opulenza di Leonia si misura dalle cose che ogni giorno vengono buttate via per far posto alle nuove». Il

⁸² Robert Mucchielli, *Le mythe de la Cité idéale*, Paris 1960, p. 62.

⁸³ Alexandre Cioranescu, *op. cit.*, p. 22.

⁸⁴ La scelta di denominare *continue* le città che fanno parte polo negativo del testo è legata alla terminologia calviniana di quegli anni. L'accezione del termine è mutuata dalla matematica e dalle scienze esatte e definisce il mondo come *discreto*, in opposizione alla nozione di *continuum* fino ad allora vigente. Disse l'autore a proposito del nuovo modello gnoseologico: «Il processo in atto oggi è una rivincita della discontinuità, divisibilità, combinatorietà, su tutto ciò che è corso continuo, gamma di sfumature che stingono una sull'altra» (Italo Calvino, *Cibernetica e fantasmi*, cit., p. 210).

⁸⁵ *C.I.*, cap. VII, Le città continue. 1.

continuo rinnovamento non corrisponde a una rinascita, serve solo alla perpetuazione dell'inganno, alla lenta ma inesorabile distruzione:

Rinnovandosi ogni giorno la città conserva tutta se stessa nella sola forma definitiva: quella delle spazzature d'ieri che s'ammucchiano alle spazzature dell'altroieri e di tutti i suoi giorni anni lustrati. [...] Forse il mondo intero, oltre i confini di Leonia, è ricoperto da crateri di spazzatura, ognuna con al centro una metropoli in eruzione ininterrotta.⁸⁶

Il tondo si conclude con città che premono le une sulle altre per tenere distanti i propri rifiuti. Il finale è apocalittico:

un cataclisma spianerà la sordida catena montuosa, cancellerà ogni traccia della metropoli sempre vestita di nuovo. Già dalle città vicine sono pronti con rulli compressori per spianare il suolo, estendersi nel nuovo territorio, ingrandire se stesse, allontanare i nuovi immondezzai.⁸⁷

Leonia, divenuta immondezzaio essa stessa, finirà per restare vittima del meccanismo da lei perpetuato.

La città di **Procopia** dà forma a un'altra paura legata alla realtà moderna: il sovraffollamento urbano a scapito della natura e dell'intimità individuale. Nella descrizione del paesaggio visto fuori dalla finestra della locanda di Procopia, dove prende abitualmente alloggio, il veneziano tratteggia con pochi schizzi l'immagine incorniciata dalla finestra, come un dipinto – una natura morta – in cui l'esattezza delle proporzioni è data dall'equilibrio di elemento umano e componente agreste: «un fosso, un ponte, un muretto, un albero di sorbo, un campo di pannocchie, un rovetto con le more, un pollaio, un dosso di collina gialla, una nuvola bianca, un pezzo di cielo azzurro a forma di trapezio»⁸⁸. Marco prende alloggio nella stessa stanza in periodi diversi, e anno dopo anno un'invasione di «facce tonde e gentili» impone sempre più la sua presenza. Numeri sempre crescenti di visi sorridenti reclamano il loro spazio, muti e gentili, fino a diventare talmente tanti da scoraggiare addirittura qualsiasi proposito di conoscenza o di azione: «anche il cielo è sparito. Tanto vale che mi allontani dalla finestra»⁸⁹. La straordinaria efficacia di questo tondo, tra i più belli, è data dalla sovrapposizione di immagini innocenti ad un'imbarazzante situazione di disagio e perdita d'intimità. Il centro poetico di Procopia risiede in questo attrito, avvertibile nell'angoscia trattenuta e dissimulata dell'ultimo capoverso del tondo, nell'inquietante ottimismo della sua conclusione:

⁸⁶ *Ivi.*

⁸⁷ *Ibidem.*

⁸⁸ *C.I.*, cap. IX, Le città continue. 3.

⁸⁹ *Ibidem.*

Non che i movimenti mi siano facili. Nella mia stanza siamo alloggiati in ventisei: per spostare i piedi devo disturbare quelli che stanno accoccolati sul pavimento, mi faccio largo tra i ginocchi di quelli seduti sul cassettoni e i gomiti di quelli che si danno il turno per appoggiarsi al letto: tutte persone gentili, per fortuna.⁹⁰

Nella città di Teodora, infine, si registra sotto forma di apologo l'esaurimento di una delle strategie adottate dalle utopie classiche per il conseguimento della felicità: la razionalizzazione estrema della realtà. Nella città si combatte una lunga guerra tra razionalità e irrazionalità, tra città e natura, uomini e animali. animali-irrazionalità-natura. La contrapposizione sembra risolversi, da principio, in favore dell'uomo, il quale, in ottemperanza al modello dell'utopia tradizionale in cui l'irrazionalità, qui simbolicamente animalesca, viene sempre bandita, «aveva finalmente ristabilito l'ordine del mondo da lui stesso sconvolto: nessun'altra specie vivente esisteva per rimetterlo in forse»⁹¹. Calvino rovescia questo *topos* nella città di Teodora: l'animalità, bandita dalla città, riemerge dalla sua stessa profondità sotto forme zoologiche appartenenti, più che a un passato remoto, alla letteratura mitologica, medievale e cavalleresca:

L'altra fauna tornava ora alla luce dagli scantinati della biblioteca dove si conservano gli incunaboli, spiccava salti dai capitelli e dai pluviali, s'appollaiava al capezzale dei dormienti. Le sfingi, i grifi, le chimere, i draghi, gli ircocervi, le arpie, le idre, i liocorni, i basilischi riprendevano possesso della loro città.⁹²

La trasfigurazione segue i gusti dell'autore, su una linea che dai classici greci e latini giunge fino ad Ariosto⁹³.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *C.I.*, cap. X, Le città continue. 4.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Restando nell'ambito cronologico di nostra pertinenza, troviamo, nelle pagine de *Il castello dei destini incrociati*, del un racconto che prende spunto dalle stesse ragioni di scrittura di questo tondo. All'interno del brano intitolato *Storia della foresta che si vendica*, le due forze in gioco sono le medesime di quelle di Teodora, con due differenze: l'eccessiva razionalità è rappresentata dall'automatizzazione della vita e del lavoro, causata dall'avvento delle macchine che si sostituiscono all'uomo, e la rivincita del mondo animale non è trasposta su un piano letterario, fantastico, ma rimane entro i confini del mondo reale: «Le macchine che da tempo sapevano di poter fare a meno degli uomini, finalmente li hanno cacciati; e dopo un lungo esilio gli animali selvatici sono tornati a occupare i territori strappati alla foresta: volpi e martore allungano la soffice coda sui quadri di comando costellati di manometri e leve e quadranti e diagrammi; tassi e ghiri si crogiolano sugli accumulatori e sui magneti. L'uomo è stato necessario: adesso è inutile. Perché il mondo riceva informazioni dal mondo e ne goda bastano ormai i calcolatori e le farfalle. Così si conclude la vendetta delle forze terrestri scatenate in scoppi a catena di trombe d'aria e di tifoni. Poi gli uccelli, già dati per estinti, si moltiplicano e calano a stormi dai quattro punti cardinali con uno stridio assordante. Quando il genere umano rifugiato in buche sotterranee prova a riemergere, vede il cielo oscurato da una fitta coltre d'ali» (Italo Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, in *Id.*, Romanzi e racconti, cit., vol. II, pp. 563-564.).

4. 4. Utopia pulviscolare e Utopia del momento estetico

4. 4. 1. Sul carattere visivo della conoscenza utopica calviniana.

*C'est avec une aiguille de métal qu'on maîtrise la foudre, et
qu'on dirige un vaisseau à travers les orages et les ténèbres.*

Charles Fourier⁹⁴

L'utopia calviniana, conscia del suo carattere episodico e pulviscolare e sottratta alla logica del tempo mitico – ritorno al passato o proiezione nel futuro –, si manifesta attraverso la negazione di una norma consueta per gettare le basi di un corretto approccio alle immagini proposte, propendendo per un presente che è mezzo, più che scopo, fornito al lettore per riuscire a vedere la realtà nel suo rinnovamento, nelle sue sfaccettature, nei suoi casi bizzarri o casuali, nel singolo frammento. *L'utopia pulviscolare* è un'utopia che non pretende di essere totalizzante, è, anzi, un'utopia “discreta”, che si esercita su piccole porzioni del reale, nascosta tra le pieghe, appena percepita e subito perduta, incastrata negli angoli più improponibili dell'esistenza e della città:

Perché il meglio che mi aspetto ancora è altro, e va cercato nelle pieghe, nei versanti in ombra, nel gran numero d'effetti involontari che il sistema più calcolato porta con sé senza sapere che forse là più che altrove è la sua verità. Oggi l'utopia che cerco non è più solida di quanto non sia gassosa: è un'utopia polverizzata, corpuscolare, sospesa.⁹⁵

Si tratta del primo passo verso l'acquisizione di una nuova modalità di percezione visiva del mondo, in grado di coglierne l'utopia del momento estetico. Scrisse Calvinio: «*Vedere un possibile mondo diverso come già compiuto e operante è ben presa di forza contro il mondo ingiusto, è negare la sua necessità esclusiva*»⁹⁶.

Il rinnovato sguardo sul mondo – quello che Peter Kuon chiama «l'utopia del momento estetico»⁹⁷ – fa scaturire una tensione capace di cogliere il non-inferno e dargli spazio.

Scrisse Marina Zancan: «L'etica calviniana, fondata su di una improrogabile necessità individuale di *vedere* che assume valore se testimonia e trasmette gli esiti conoscitivi della propria osservazione del mondo, porta in sé l'imperativo morale di uno stile in grado di dare visibilità»⁹⁸.

⁹⁴ Charles Fourier, *Théorie*, cit., Tomo I, p. 6.

⁹⁵ Cfr. Italo Calvinio, *L'utopia pulviscolare*, cit., p. 314.

⁹⁶ Italo Calvinio, *L'utopia pulviscolare*, cit., p. 310.

⁹⁷ Peter Kuon, *Critica e progetto dell'utopia*, cit., p. 34.

⁹⁸ Marina Zancan, *op. cit.*, p. 924.

Stesso parere per Aurore Frasson-Marin: «Le ville de Calvino passe par le regard, elle est d'abord vue»⁹⁹. Alberto Asor Rosa articola più compiutamente il ragionamento, coniugando osservazione e astrazione:

Accanto al *cervello*, bisogna mettere l'*occhio*, se si vogliono aver presenti almeno i fondamentali *organi* della lettura del mondo e della rappresentazione narrativa in Calvino. Se si combinano insieme *occhio* e *cervello*, osservazione empirica estremamente circostanziata, da una parte, e, dall'altra, gusto e pratica dei "modelli"; curiosità, prensilità, attenzione dello sguardo e logicità, precisione, distinzione e progettazione razionale, avremo, in sintesi, quello che io chiamo il "punto di vista" di Calvino.¹⁰⁰

Le città invisibili sono anche una teoria della visione: «È l'umore di chi guarda che dà alla città di Zemrude la sua forma»¹⁰¹. La città di **Zemrude** è una città doppia. Il suo statuto duplice è determinato, come l'*incipit* ci aveva suggerito, dalla direzione dello sguardo con cui la si conosce, rivolto verso l'alto o verso il basso a seconda dello stato d'animo dell'osservatore: «se ci passi fischiettando, a naso librato dietro al fischio, la conoscerai di sotto in su [...] se ci cammini col mento sul petto, con le unghie ficcate nelle palme, i tuoi sguardi s'impiglieranno rasoterra»¹⁰². Positività e negatività sono qui espresse inscrivendole, rispettivamente, entro i campi semantici classici dell'opposizione *alto/basso*. A Calvino sta a cuore specificare che l'approccio visivo-interpretativo corrisponde a un *modello mentale soggettivo*, polarizzante, che non pretende di ridurre la realtà a categorie assolute e, sostanzialmente, non veritiere: «non puoi dire che un aspetto della città sia più vero dell'altro»¹⁰³. Egli infatti, nel proporre la sua personale poetica della percezione, appartenente alla codificazione artistica, la situa nello spazio concreto della decodificazione della realtà, in particolare della realtà negativa dei nuovi tempi. Dopo aver posto l'accento sull'importanza del punto di vista nella fruizione di un testo e nel reperimento delle immagini per concepirlo, Marco conclude questo tondo proiettando un'aura di pessimismo sulla città, che segnala l'imminente passaggio dalla prima metà del testo alla seconda, sviluppata principalmente sotto il segno della negatività: «Per tutti presto o tardi viene il giorno in cui abbassiamo lo sguardo lungo i tubi delle grondaie e non riusciamo più a staccarlo dal selciato»¹⁰⁴. Un simile pessimismo è temperato dalla possibilità di invertire questo processo: «Il caso inverso non è escluso,

⁹⁹ Aurore Frasson-Marin, *op. cit.*, p. 28.

¹⁰⁰ Alberto Asor Rosa, *Stile Calvino*, Einaudi, Torino 2001, p. 46.

¹⁰¹ *C.I.*, cap. IV, *Le città e gli occhi*. 2.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

ma è più raro»¹⁰⁵. Nonostante questa prospettiva sia solo accennata dalla città di Zemrude, è proprio questo caso inverso a interessare maggiormente Calvino. Ne *Le città nascoste* la ricerca dell'utopia del presente sarà legata alle facoltà percettive del soggetto. Si avrà, cioè, il recupero della funzione apparentemente negata dalla sfiducia dichiarata in questa città.

La serie che ospita le città che delineano il profilo dell'utopia pulviscolare è quella de *Le città nascoste*. Dice Marco nell'*incipit* della seconda città della serie: «Non è felice, la vita a **Raissa**»¹⁰⁶. La prima immagine che la città proietta di sé è al “negativo”. Gli abitanti di Raissa tengono le teste chine a causa dell'assuefazione all'infelicità tradotta nella perdita di capacità percettiva. Ma anche nella città di Raissa «a ogni momento c'è un bambino che da una finestra ride a un cane che è saltato su una tettoia per mordere un pezzo di polenta...»¹⁰⁷. La faccia nascosta della città di Raissa è introdotta, come altrove, da un segno forte: il bambino che ride, nella citazione precedente, è il primo protagonista di una serie di eventi a catena che coinvolgono prima un cane, poi un muratore, quindi una gran dama e tanti altri fino a un pittore e a un filosofo. Il modulo della filastrocca incatenata è lo stilema di cui si serve solitamente l'autore in questo testo per evidenziare l'interconnessione fra eventi e persone. Il filosofo - ultimo elemento della serie - invita a cogliere il momento di felicità insito nella città infelice, rappresentato da un «filo invisibile che allaccia un essere vivente a un altro»¹⁰⁸.

L'utopia del momento estetico è per definizione labile e mobile e solo uno sguardo “educato” può percepirne il senso: «a ogni secondo la città infelice contiene una città felice che nemmeno sa d'esistere»¹⁰⁹. Viene ulteriormente ribadita la necessità di andare oltre le apparenze per cogliere brandelli di senso. La città di **Berenice**, seguita dal diciottesimo, e ultimo, corsivo, rappresenta l'ultima tappa della lettura canonica del testo e anche della lettura per serie. In essa, ragionevolmente, l'autore ha collocato una possibile conclusione, canonica rispetto alle altre alternative, che ha sparso per tutto il testo. In Berenice, pertanto, possiamo cercare la *summa* dei temi affrontati in tutte le altre serie e cornici, trattati con gli strumenti e i metodi specifici dell'unità discreta a cui appartiene. Vi è il discorso metaletterario sulla *sfiducia nella parola* «anziché dirti...dovrei parlarti [...] anziché rappresentarti [...] dovrei dirti»¹¹⁰; vi è l'importanza del saper *vedere* per poter *conoscere* «Detto questo, se non voglio che il tuo sguardo colga un'immagine

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *C.I.*, cap. IX, *Le città nascoste*. 2.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *C.I.*, cap. IX, *Le città nascoste*. 5.

deformata, devo attrarre la tua attenzione su una qualità intrinseca di questa città ...Ma se si scruta ancora nell'interno di questo nuovo germe del giusto vi si scopre una macchiolina...»¹¹¹; vi è, infine, e con maggior forza, la volontà di dare spazio ai brandelli di felicità – l'utopia pulviscolare - rappresentati dalla città dei giusti, speculare in ogni sua parte alla città degli ingiusti, e in essa nascosta, come in uno specchio in negativo:

Anziché dirti di Berenice, città ingiusta [...]dovrei parlarti della Berenice nascosta, la città dei giusti. [...] Da questi dati è possibile dedurre un'immagine della Berenice futura [...] sempre che tu tenga conto di ciò che sto per dirti: nel seme della città dei giusti sta nascosta a sua volta una semenza maligna; ed è il possibile risveglio – come un concitato aprirsi di finestre – d'un latente amore per il giusto [...] come la crescente inclinazione a imporre ciò che è giusto attraverso ciò che è ingiusto.¹¹²

La vera Berenice è definita dalla successione nel tempo dei suoi periodi giusti e ingiusti. L'utopia non è ricercata né in un passato mitico, aureo o edenico, né in un *escaton* prodigo di promesse di palingenesi: «Dal mio discorso avrai tratto la conclusione che la vera Berenice è una successione nel tempo di città diverse, alternativamente giuste e ingiuste»¹¹³. Si ribadisce nella chiusa del tondo la necessità di ricercare l'utopia tra le pieghe della vita di ogni giorno, offrendo nuovi parametri d'interpretazione e di osservazione e allo stesso tempo impedendo che uno slittamento cronologico rispetto al presente sia solo una scusa per la giustificazione di un'eventuale mancanza di impegno: «la cosa di cui volevo avvertirti è un'altra: che tutte le Berenici future sono già presenti in questo istante, avvolte l'una dentro l'altra, strette pigiate inestricabili»¹¹⁴.

Il messaggio di Marco-Calvino è in questo senso duplice: la realtà è una somma di forze in opposizione, in divenire, al cui interno va effettuata la ricerca di positivi valori che s'impongono – in virtù della loro valenza estetica e della propria visionaria incongruenza – ad un occhio che sappia coglierne le potenzialità, determinando l'emersione di brandelli d'utopia – un'*utopia pulviscolare* – da ricercare nel presente. La vera Berenice riassume in sé tutte le altre città-racconto che hanno dato corpo a *Le città invisibili*. Essa rappresenta la *forma potenziale* che la città può assumere, in un verso o nell'altro, a seconda delle epoche e della capacità degli abitanti-lettori di guardarla correttamente. Le altre cinquantaquattro città costituirebbero le diverse forme assunte dallo stesso simbolo-emblema, diversamente declinato.

¹¹¹ *Ibidem.*

¹¹² *Ibidem.*

¹¹³ *Ibidem.*

¹¹⁴ *Ibidem.*

La conclusione del tondo di Berenice risolve i dubbi espressi a partire dalla serie sulla *memoria* riguardo la conciliazione di passato e futuro attraverso il presente della scrittura, e rimanda a considerazioni già fatte da Calvino in precedenza: «Qualcosa soltanto non può esserci tolta: la facoltà di fissarci volta per volta un discrimine tra l'agire bene e l'agire male, di meravigliarci alle nuove immagini del mondo, di proiettare su noi stessi la pietà e l'ironia de futuro»¹¹⁵.

Di recente, Francesca Serra ha espresso le medesime convinzioni, richiamandosi anche a un'altra esperienza 'pulviscolare' calviniana:

Solo, dunque, tenendo presenti queste essenziali precisazioni, è possibile comprendere l'altro risvolto dell'immagine della catastrofe, che porta con sé come una scia l'idea, tanto residuale quanto a ben vedere reattiva, di frammentazione, di polverizzazione del campo d'indagine conoscitiva, idea concepita talvolta in forma di 'nebulosa', di 'galassia' ma soprattutto in quella di 'pulviscolo'. Quest'ultimo motivo, diffusissimo come parola e immagine tematica nel dettato calviniano di questi anni, trova a livello di elaborazione teorica almeno due figure principali di riferimento e aggregazione: quella di Charles Fourier da una parte e quella di Stendhal dall'altra.¹¹⁶

Il motivo del pulviscolo ritorna in un altro saggio, *La conoscenza pulviscolare in Stendhal*¹¹⁷.

La stessa Serra ne riassume perfettamente la valenza: «Stendhal [...] viene qui riletto attraverso *De l'amour*, in cui si configura secondo Calvino un vero e proprio metodo della conoscenza, conoscenza di una realtà che si manifesta sotto forma di piccoli avvenimenti localizzati e istantanei»¹¹⁸.

Una compiuta realizzazione di questo ideale estetico fondato sulle rinnovate capacità d'osservazione si ha nel bellissimo tondo di Armilla, città sottile per definizione. **Armilla** non presenta una struttura urbanistica compatta e densa, appesantita dai materiali adoperati per edificarla, ma, come una città-scheletro, che potremmo chiamare melottiana,

non ha nulla che la faccia sembrare una città, eccetto le tubature dell'acqua, che salgono verticali dove dovrebbero esserci le case e si diramano dove dovrebbero esserci i piani: una foresta di tubi che finiscono in rubinetti, docce, sifoni, troppopieni.¹¹⁹

¹¹⁵ Italo Calvino, *La «belle époque» inaspettata*, «Tempi moderni», luglio-settembre 1961, n. 6, ora in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., p. 95.

¹¹⁶ Francesca Serra, *op. cit.*, pp. 230- 231.

¹¹⁷ Il saggio risale al 1980, comparve col titolo *La conoscenza della Via Lattea*, sia come introduzione a Stendhal, *Dell'amore*, Milano, Rizzoli, 1981, che in *Stendhal a Milano. Atti del 14° Congresso Internazionale Stendhaliano*, Firenze, Olschki, 1982.

¹¹⁸ Francesca Serra, *op. cit.*, pp. 231- 232.

¹¹⁹ *C.I.*, cap. III, Le città sottili. 3.

Questa città idraulica testimonia da un lato come una costruzione ideale non necessiti di pesanti impalcature per essere edificata, ma è sufficiente un accenno, una scintilla di bellezza estetica che colpisca istantaneamente la nostra sensibilità. Il carattere lirico è confermato dalla chiusa:

A qualsiasi ora, alzando gli occhi tra le tubature, non è raro scorgere una o molte giovani donne, snelle, non alte di statura, che si crogiolano nelle vasche da bagno, che si inarcano sotto le docce sospese sul vuoto, che fanno abluzioni, o che s'asciugano, o che si profumano, o che si pettinano i lunghi capelli allo specchio.¹²⁰

Un'altra città, Marozia, si sofferma, con intento critico, su un altro aspetto del genere utopico oggetto di ridiscussione, e lo fa attraverso un discorso articolato, organizzato in scatole cinesi, che mira alla resa di un concetto sfuggente; la città di Marozia, descritta attraverso allegorie animalesche, rappresenta, nella linea interpretativa da noi tracciata, lo statuto della tensione alla felicità espresso dalle città di questa serie. Nella città di Marozia questo procedimento si trova raddoppiato, elevato al quadrato, attraverso la sua ripetizione concettuale, che diventa tripla nel tornare, ciclicamente, su se stessa. Così inizia Marco: «Una Sibilla, interrogata sul destino di Marozia, disse: -Vedo due città: una del topo, una della rondine». La prima coppia di attanti è costituita dal *Topo* e dalla *Rondine*, introdotti dall'oracolo e interpretati dagli abitanti come profezia di carattere storico, indicante due diverse epoche temporali della città, presente e futura. La città presente, dei topi, viene letta nella sua negatività, descritta in termini di profondità e oscurità, mentre quella attesa, della rondine, pesca le sue immagini dal campo semantico dell'altezza e della lucentezza, proiettando il suo desiderio in un futuro felice. Marco torna a Marozia dopo anni e la trova mutata: avveratasi la profezia, la città appare agli occhi del veneziano sotto la forma, speculare alla precedente, di un ibrido tra il Pipistrello dominante e la Libellula episodica, immagini di opacità e trasparenza che ripetono, con una 'inquadratura' differente, il concetto espresso dalla coppia topo-rondine. La definitiva interpretazione dell'oracolo, col ritorno, nel finale del tondo, alla prima coppia, chiude il ragionamento su se stesso, prendendo la profezia esclusivamente per quello che la lettera esprime, senza sovrastrutture di carattere storico, o evolucionistico, o teleologico, semplicemente instaurando tra i due termini un rapporto di consequenzialità e di contemporaneità: «L'oracolo sbagliava? Non è detto. Io lo interpreto in questo modo: Marozia consiste di due città: quella del topo e quella della

¹²⁰ *Ibidem*.

rondine; entrambe cambiano nel tempo; ma non cambia il loro rapporto: la seconda è quella che sta per sprigionarsi dalla prima»¹²¹.

La continua tensione tra potenza e atto – la potenza è a sua volta atto nel momento in cui è accettata (la città del topo) e l'atto vive anche in quanto potenza nel suo semplice balenare (città della rondine) – determina la produzione di elementi antitetici ma complementari, differenti ma correlati, che trovano quello che in chimica organica viene definito *equilibrio dinamico*, un punto della reazione in cui i due reagenti si equivalgono in un punto di instabilità che ne impedisce la reale definizione se non come tensione fra opposti. Da questa tensione scaturisce una scintilla di utopia, come in Fourier.

Questo tondo invita alla piena comprensione che la proiezione utopica calviniana, nell'arte come nella vita, si alimenta della continua tensione verso l'esatta definizione della sua indicibilità, espressa dall'assoluta potenzialità di un testo-concetto che si trova continuamente sul punto di sprigionarsi da se stesso:

Forse tutto sta a sapere quali parole pronunciare, quali gesti compiere, e in quale ordine e ritmo, oppure basta lo sguardo la risposta il cenno di qualcuno, basta che qualcuno faccia qualcosa per il solo piacere di farla, e perché il suo piacere diventi piacere altrui: in quel momento tutti gli spazi cambiano...¹²²

La felicità utopica non si ricerca in grandi sistemi ideologici, né si proietta in un non-luogo reale, ma, più limitatamente, è frutto del rapporto tra le persone, assume carattere soggettivo, come utopia del singolo, da realizzarsi però con gli altri. Poggia qua il senso dell'utopia calviniana: un'utopia individuale ma in chiave sociale, che si esercita sul presente attraverso la capacità di coglierne i barlumi nascosti, ed è sempre conscia della sua labilità: «Quando meno t'aspetti vedi aprirsi uno spiraglio e apparire una città diversa, che dopo un istante è già sparita»¹²³. Nasce dalla spontaneità dell'individuo che crea altra spontaneità. Il senso espresso della città di Marozia è quello di dare spazio a ciò che viene riconosciuto, da uno sguardo lanciato da Bauci, come non-inferno, attraverso l'acquisizione di strumenti appropriati. Anche la città di Marozia rappresenta, al pari di altre, una delle tante fini sparse qua e là dall'autore, per sua stessa ammissione, nel corso dell'opera. La ricerca della felicità, attraverso un determinato *modus videndi*, si traduce nel cogliere la tensione tra due opposti da cui si sprigiona una scintilla di utopia.

¹²¹ C.I., cap. IX, Le città nascoste. 3.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ *Ibidem*.

Questo alternarsi di piani del discorso – l’andare dal generale al particolare, dal concreto all’astratto, dal passato al presente, dalla realtà alla fantasia – accentua il processo di straniamento ricercato da entrambi gli autori per innescare nel lettore la produzione di immagini incongrue che svolgano un doppio ruolo: allargare lo spazio dell’immaginabile e denunciare in positivo l’incontrovertibile letterarietà di una simile operazione.

L’utopia del momento estetico, nella sua forma pulviscolare, trae forza da immagini inconsuete ma deve esser anche conscia del suo carattere irrealistico, fittizio, obliquo, come oblique è la sola utopia concepibile.

La città di **Ipazia**, dove «i segni formano una lingua, ma non quella che credi di conoscere»¹²⁴, si conclude con queste parole:

Certo anche a Ipazia verrà il giorno in cui il mio solo desiderio sarà partire. So che non dovrò scendere al porto ma salire sul pinnacolo più alto della rocca ed aspettare che una nave passi lassù. Ma passerà mai? Non c’è linguaggio senza inganno.¹²⁵

Nella città di **Olivia** si legge: «Nessuno sa meglio di te, saggio Kublai, che non si deve mai confondere la città col discorso che la descrive. Eppure tra l’una e l’altro c’è un rapporto»¹²⁶. L’identità tra realtà e linguaggio che la descrive era già stata negata dall’*exciplis* di Ipazia; qui il concetto viene ribadito, con una precisazione. Per l’autore, che per tutto il corso dell’opera si interroga sulla legittimità dell’interazione tra mondo scritto e mondo non scritto, questo rappresenta il nodo centrale della sua riflessione.

Per quanto arbitrario, e non univoco, e non sempre facilmente intelligibile, il rapporto tra significante e significato è comunque produttore di senso, e lo scarto tra realtà e sua rappresentazione è dovuto a una ‘menzogna’ di fondo alla quale partecipano, in egual misura, parole e cose, i due poli intorno ai quali si distribuiscono le due sezioni de *Le città invisibili*. La frase che pone termine alla ricognizione/descrizione della città, e di tutta la serie dedicata ai segni, è in questo caso perentoria: «La menzogna non è nel discorso, è nelle cose»¹²⁷. Dice Petrucciani: «La descrizione capovolta, come del resto ogni paradosso riuscito, raggiunge la profondità, finisce per essere *più vera*, perché il mondo è insincero»¹²⁸. Mengaldo, analizzando proprio la città di Olivia, scagiona Calvino da ogni accusa di mistificazione del discorso, in quanto l’autore ha attribuito la menzogna tanto

¹²⁴ C.I., cap. III, Le città e i segni. 4.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ C.I., cap. IV, Le città e i segni. 5.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ Alberto Petrucciani, *op. cit.*, p. 73.

alle parole che alle cose. Da questa considerazione Mengaldo trae ulteriori, interessanti conclusioni, sostenendo che se da un lato la menzogna del linguaggio ha la funzione di replicare il medesimo profilo della realtà, è anche vero che se questa menzogna è cosciente, può essere esercitata allo scopo di rovesciare l'inganno perpetrato dalla realtà stessa svelandone la natura.

Una simile interpretazione si addice a quelle fin qui sostenute, e, anche se il critico non si spinge fino a spiegare l'opera alla luce dell'appartenenza alla letteratura utopica, ammette che l'operazione calviniana diviene legittima perché, e soltanto se, «la dimensione della “menzogna” è assunta deliberatamente fino in fondo, cioè se il rapporto fra discorso e cose è quello obliquo, in negativo, della favola utopica»¹²⁹.

L'osservazione di Mengaldo presenta un duplice pregio. Il primo consiste nell'essere giunto a conclusioni alle quali giungono anche i moderni studiosi d'utopia (come Marc Jimenez : «L'aboutissement de la modernité, s'il est encore envisageable, doit en finir avec les utopies 'profanes', 'obliques', 'immanentes'»¹³⁰); il secondo, decisamente modesto in termini assoluti, meno in termini relativi, di coincidere sostanzialmente con l'esito di questo lavoro. Tra la menzogna del discorso e quella delle cose il *medium* esiste, è la parola letteraria, tanto più quella utopica, che sulla proposta di una realtà alternativa fonda il suo statuto.

Disse Calvino:

Come per lo psicanalista che il paziente dica la verità o meno è la stessa cosa, perché la menzogna è altrettanto significativa della sincerità, così in ogni narrazione, in ogni scrittura la mistificazione vera, cioè con il piacere della mistificazione, rivela sempre qualcosa della verità¹³¹.

4. 4. 2. Gli Adynata di Fourier

Gli *adynata* di cui Fourier dissemina il suo lavoro hanno la stessa funzione degli elementi strani e demistificanti in Calvino. Non tutti sono d'accordo sulla legittimità di questa posizione; se in certi casi si può parlare di fraintendimento, è altrettanto vero che il dissenso ha generalmente origine dall'esigenza di alcuni interpreti e lettori di consegnare

¹²⁹ Pier Vincenzo Mengaldo, *L'arco e le pietre* (Calvino, "Le città invisibili") in *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Feltrinelli, Milano 1975, p. 416.

¹³⁰ Marc Jimenez, *Imaginer l'utopie*, in AA.VV., *Imaginaire et utopies du XXIème siècle* (Séminaire interarts de Paris 2001-2002), Klincksieck, Paris 2003, p. 8.

¹³¹ Italo Calvino, rispondendo a B. Valli, in un'intervista apparsa su «La Repubblica», 19 giugno 1979, in occasione della comparsa di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, e non ripubblicata nell'edizione dei «Meridiani», ora in Alberto Asor Rosa, *Stile Calvino*, cit., p. 145).

alla storia – più a quella del pensiero che a quella della Letteratura – un'immagine seria di Fourier, messa in crisi, a loro avviso, dalle pagine più eccentriche dei suoi scritti. Secondo Simone Debout-Oleszkiewicz¹³² la lettura dell'opera di Fourier dal punto di vista estetico (il suo obiettivo polemico è il Barthes di «le systématique est dégagé de toute illusion (prétention) référentielle»¹³³) ha lo svantaggio di confermare le critiche dei realisti.

Sulla stessa linea Henri Lefebvre, secondo cui

Fourier ne s'adresse pas aux lecteurs habiles et toujours un peu tricheurs [...] Il outrepassa. Il écrivait pour un lecteur imaginaire des propos qu'il tenait pour réalistes. Aujourd'hui le lecteur savant, imaginaire devenu trop réel, prend les propos fouriéristes pour de l'imaginaire, pour de l'utopique, il les apprécie comme tels. Double malentendu! Les lecteurs plus naïfs et plus frais, ceux auxquels il parle, ils le prennent au mot.¹³⁴

Non concordiamo con le ultime posizioni espresse. Sul senso della nostra lettura valga per tutti un esempio tratto dalle Generazioni:

Il convient de réitérer fréquemment ces remarques sur les désordres de nos créations presque'entièrement contre moulées et scissionnaires avec l'homme, avec l'être pivotal d'harmonie auquel tout doit se rallier. On ne saurait trop répéter que notre globe est de tout les globes le plus mystifié en créations, et le plus intéressé à se délivrer sans délai du mobilier odieux que lui ont donné les deux créations actuelles; mobilier dont on peut sous cinq ans obtenir le remplacement, tout en conservant peu qu'il a fourni de bon; cheval, mouton, etc.

Ce serait pour nous une connaissance bien vain que celle du système de la nature, si elle ne nous donnait pas les moyens de corriger le mal existant, et remplacer les produits scissionnaires, les êtres nuisibles à l'homme, par des contre-moulés ou serviteurs utiles. Que nous importerait de savoir en quel ordre chaque astre est intervenu dans la création; de savoir que le cheval et l'âne furent créés par Saturne en telle modulation; le zèbre et la quagga par Protée (étoile non découverte et bien existante, puisqu'on voit ses ouvrages en tous genres); que dans cette modulation Jupiter donna le bœuf et le bison; et Mars, le chameau et le dromadaire? Après ces notions acquises, il nous resterait la fâcheuse certitude que ces astres, qualifiés de promeneurs oisifs, ont au contraire fait sur notre globe sept fois trop d'ouvrage, en nous donnant un mobilier dont les 7/8 sont malfaisants.

Ce qui nous sera précieux, ce sera l'art de les ramener en scène de création pour un travail contre-moulé, par lequel celui qui nous a donné le lion, nous donnera en contre-moule un superbe et docile quadrupède, un porteur élastique, l'ANTI-LION, avec des relais duquel un cavalier, partant le matin de Calais ou Bruxelles, ira déjeuner à Paris, dîner à Lyon et souper à Marseille, moins fatigué de cette journée, qu'un de nos courriers à franc étrie; car le cheval est un porteur rude et

¹³² Cfr. Simone Debout-Oleszkiewicz, *L'utopie de Charles Fourier*, cit.

¹³³ Roland Barthes, *Sade Fourier Loyola*, cit., p. 43.

¹³⁴ Henri Lefebvre (a cura di), *Actualité de Fourier. Colloque d'Arc-et-Senans*, éd. Anthropos, Paris 1975, p. 10.

simple (solipède), qui sera à l'anti-lion ce qu'est la voiture sans soupente à la voiture suspendue. Le cheval sera laissé pour attelages et parades, quand on possédera la famille des porteurs élastiques, anti-lion, anti-tigre, anti-léopard, qui seront de dimension triples des moules actuels. Ainsi un anti-lion franchira aisément à chaque pas 4 toises par bond rasant, et le cavalier, sur le dos de ce coureur, sera aussi mollement que dans une berline suspendue. Il y aura plaisir à habiter ce monde, quand on y jouira de pareils serviteurs.

Les nouvelles créations qu'on peut voir commencer sous 5 ans donneront à profusion de telles richesses *en tous règnes*, dans les mers comme sur les terres. Au lieu de créer baleines et requins, hippopotames et crocodiles, en aurait-il plus coûté de créer des serviteurs précieux:

Anti-baleines traînant le vaisseau dans les calmes;
Anti-requins aidant à traquer le poisson;
Anti-hippopotames traînant nos bateaux en rivière;
Anti-crocodiles ou coopérateurs de rivière:
Anti-phoques ou montures de mer?

Tous ces brillants produits seront les effets nécessaires d'une création en arômes contre-moulés, qui débitera par un bain aromal sphérique purgeant les mers de leurs bitumes.

Glissons sur le tableau de ces merveilles prochaines: la perspective, loin de satisfaire les lecteurs, fatigue une génération élevée à l'impiété, au doute de la Providence, et qui, dans ses travers d'esprit, s' imagine que Dieu n'a pas, pour faire le bien, autant de pouvoir qu'il en a eu pour faire le mal, dont il a dû organiser majorité septuple en créations subversives, comme il devra organiser majorité septuple de bien créations harmoniques.[...] J'ai décrit ici une modulation en clavier distinct: il faut se garder de croire que les astres opèrent constamment dans cet ordre; ils ont cent sortes de modulations engrenées de toutes manières; si j'ai choisi celle-ci, c'est parce qu'elle coïncide avec le petit traité d'éducation harmonienne que je donnerai aux sections 3 et 4 du tome suivant.¹³⁵

Il brano rispecchia perfettamente la strategia consueta di cui si serve Fourier per portare avanti la maggior parte dei suoi ragionamenti. Ritengo che questo brano, che suscitò a suo tempo gli sberleffi degli avversari e l'imbarazzo dei seguaci, sia uno dei più indicativi per capire il senso dell'opera complessiva di Fourier e, soprattutto, le ragioni del suo recupero come autore letterario. Il Fourier visionario che la tradizione filosofica ci ha tramandato è un autore che nei suoi deliri immaginativi perde la tramontana del suo ragionamento per andare a incagliarsi tra gli scogli del *non-sense*. La sua figura ha risentito a lungo di questo pregiudizio, legato indubbiamente all'orizzonte d'attesa dei suoi lettori (per lo più seguaci).

Ai loro occhi le contro-creazioni come *l'anti-leone* o *l'anti-tigre* rappresentavano il limite di Fourier mentre costituiscono, a nostro avviso, la sua più limpida qualità letteraria.

¹³⁵ Charles Fourier, *Théorie de l'Unité Universel*, cit., Tomo IV, pp. 254-256.

Proviamo a immaginare che Fourier, invece di trasfigurare poeticamente le sue controcreazioni, le avesse semplicemente descritte nel suo funzionamento, conformandosi in tal senso al procedimento che, a partire da Bacone, sarebbe stato costitutivo delle utopie cosiddette tecnologiche, basate sulla fiducia nel progresso tecnico come motore per la costruzione di una società felice, sgravata nel lavoro dai ritrovati della scienza. Sarebbe bastato questo semplice accorgimento a consegnare alla storia l'immagine di un Fourier profetico, capace di visualizzare il futuro dei trasporti meccanizzati via terra, acqua e mare.

Invece la pagina di Fourier brilla in maniera precipua di questa vena immaginifica, e non si tratta quindi di un paradosso sfuggito alla penna di un grafomane circondato da fogli chiosati a mano. Occorre non dimenticare che uno scrittore d'utopia mira a convincere i suoi lettori della bontà – e spesso, della realizzabilità – delle sue proposte e della propria visione del mondo. Cosa dedurre a questo punto? Due ipotesi sono possibili, una sola, a mio avviso, plausibile. La prima è netta e implacabile: Fourier credeva letteralmente a ciò che scriveva e chiedeva di farlo anche ai suoi lettori, ritenendo quindi possibile la generazione di razze nuove, il mutamento del clima sotto l'effetto dell'aurora boreale e la trasformazione del mare in limonata. In questo caso avrebbero probabilmente ragione i suoi detrattori; ma questa *lectio faciliior* non appare convincente.

Resta in piedi la seconda ipotesi, che Fourier abbia volutamente infarcito i suoi ragionamenti di elementi incongrui, veri *adynata* retorici. A che scopo, se l'intento era quello di guadagnare seguaci alla sua causa? Secondo queste premesse, uno solo: decretare l'inesorabile inapplicabilità di alcune delle sue proposte più concrete, e concentrarsi invece sul senso delle immagini incongrue adoperate.

Fu lui stesso a suggerirlo: «Les hommes ont parfois plus de raison dans leurs visions que dans leurs systèmes accrédités»¹³⁶.

Abbiamo già fatto cenno all'*allure* tipica del ragionamento fourieriano, proponendo una scansione tricolore (e para-hegeliana) del suo discorso. Alla luce di questa lettura il terzo momento retorico è quello che riveste il ruolo più importante, poiché ribadisce la natura finzionale, in quanto letteraria, delle pagine della sua Armonia societaria, sottolineando attraverso iperboli e *impossibilia* che l'utopia, quando è narrazione e non semplicemente trattato politico-economico, rimane sempre sulla carta. Sancisce insomma la sua natura di elaborazione fantastica, che tanto piacque a Calvino:

¹³⁶ Charles Fourier, *Théorie de l'Unité universelle*, in Id., *Œuvres complètes*, cit., Tomo IV, p. 555.

È la contraddizione tra i due modi di usare l'utopia: considerandola per quello che in essa appare *realizzabile*, come il modello di una società nuova che possa crescere in margine alla vecchia per eclissarla con l'*evidenza* dei nuovi valori, oppure per quello che appare in essa *irriducibile* a qualsiasi conciliazione, in opposizione non solo al mondo che ci circonda ma ai condizionamenti interni che governano le nostre attribuzioni di valori, la nostra immaginazione, la nostra capacità di desiderare una vita diversa, il nostro modo di rappresentare il mondo: una rappresentazione totale che ci liberi dentro per renderci capaci di liberarci fuori.¹³⁷

4. 4. 3. Utopia aperta o potenziale.

In concomitanza con la rinnovata attualità degli studi su Fourier, Queneau, da parte sua, non partecipò al dibattito su Fourier, in riviste come «Topique» e «Romantisme», impegnato com'era a gettare le basi del suo OuLiPo, *Ouvroir de littérature potentielle*, attorno a cui si mosse un gruppo di autori, francesi per la quasi totalità, accomunati dall'interesse verso il potere euristico della forma testuale e verso le potenzialità narrative ed espressive del linguaggio.

Di Fourier si era in realtà già occupato negli anni tra il '58 e il '59, quando dedicò a Fourier due interventi nei quali il suo approccio è condizionato dalla ricerca retorico-matematica svolta in seno all'Oulipo.

Nel primo intervento, intitolato *Dialectique hégélienne et séries de Fourier*, pubblicato nella rivista Deucalion nel 1958 e poi ripreso in *Bords* nel 1963, Queneau dimostra che un'allusione di Engels alle serie di Fourier non riguardava quelle algebriche dell'omonimo barone Joseph, membro dell'*Institut* e stimato matematico, bensì proprio quelle, passionali, dell'utopista¹³⁸. L'intervento verte sullo studio del sistema matematico della combinazioni e successione delle Serie.

Calvino, nel 1967, dopo aver tradotto il romanzo di Queneau *Les fleurs bleues*, da cui trasse il concetto di 'uscita dalla storia', reinterpretazione konejeviana di passi di Hegel mediata dallo stesso Queneau, scrisse l'introduzione all'edizione italiana della raccolta

¹³⁷ Italo Calvino, *Introduzione*, p. IX.

¹³⁸ Questo intervento, come l'altro, su Fourier tra *Les Ennemis de la lune* (*Bords: Mathématiciens, précurseurs, encyclopédistes*, Hermann, Paris 1963, pp. 53-57) sono per Queneau buone occasioni per discutere di Fourier, ma non rivestono importanza ai fini della nostra analisi. Lo stesso dicasi per lo spazio che Walter Benjamin dedica ai *passages* di Fourier in Walter Benjamin, *Das Passagenwerk*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982, a cura di Rolf Tiedemann, tr. it. Walter Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo. Progetti appunti e materiali 1927-1940*, a cura di Giorgio Agamben, Einaudi, Torino 1986 e Id., *I 'passage' di Parigi*, a cura di Enrico Ganni, Einaudi, Torino 2000.

dei principali saggi dell'autore, *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, che riproduceva il titolo di uno dei tre volumi da cui sono tratti i saggi della versione italiana¹³⁹.

L'introduzione sottolineava quali parti del programma di Queneau fossero di maggiore interesse per la poetica calviniana: il rispetto di *contraintes* date e, a partire da elementi finiti, la potenziale costruzione di infiniti componimenti letterari. L'asse portante della sperimentazione oulipiana poggiava sullo sfruttamento degli elementi strutturali delle forme fisse, sull'ausilio dato alla creazione letteraria dai procedimenti dell'astrazione matematica, sulla combinazione e permutazione automatica applicata a testi dati e sulla proprietà mitopoietica di sistemi convenzionali quali, tra gli altri, il gioco degli scacchi e l'alfabeto. *Contrainte* è parola-chiave della ricerca oulipiana, costrizione, regola e vincolo i suoi significati, applicati alla formalizzazione sintattico-retorica, alfabetica, numerica. Le *contraintes* garantiscono tanta più libertà rispetto ai limiti inconsci, o invisibili, storici o psicologici, ideologici o estetici, ai quali, inevitabilmente, si sottostà. Bersaglio polemico di Queneau il gruppo dei Surrealisti, al quale aveva aderito negli anni Trenta per poi separarsene.

Se, come dice Trousson, «L'utopie est par nature contraignante. La vertu, devenue réflex conditionné, y enserre l'homme dans un carcan, fait des automates évoluant dans des ruches géométriques»¹⁴⁰, allora, relativamente a Fourier, gli elementi che presentano analogie coi lavori oulipiani sono da un lato l'uso di alcune *contraintes*, suggerite implicitamente ma esplicitamente rispettate, e l'utilizzo a fini narrativi delle «virtù del numero». Per Calvino funziona allo stesso modo. *Le città invisibili* possono essere considerate degli esercizi di stile, in cui il soggetto 'città' viene declinato secondo cinquantacinque differenti tipi di stilizzazione. Allo stesso modo, l'iscrizione delle città entro moduli, il rispetto della struttura che le uniforma, della successione tematica delle serie, corrisponde al rispetto delle *contraintes* cui coscientemente si decide di sottostare, mentre la loro distribuzione in sezioni aperte determina la possibilità di combinazioni pressoché infinite, ottenute permutando le città secondo diversi parametri. *Le città invisibili* illustrano il concetto per cui

la struttura è libertà, produce il testo e nello stesso tempo la possibilità di tutti i testi virtuali che possono sostituirlo. Questa è la novità che sta nella idea della

¹³⁹ Il titolo originale è *Bâtons, chiffres et lettres*. La scelta calviniana di tradurre "bâtons" con "segnì" invece che "aste" è dovuto alla volontà di non ingenerare equivoci, data la polisemia che questo termine assume in italiano. Gli altri volumi sono *Bords (Mathématiciens, précurseurs, encyclopédistes)* e *Le voyage en Grèce*.

¹⁴⁰ Raymond Trousson, *Voyages aux pays de Nulle part. cit.*, p. 18.

molteplicità “potenziale” implicita nella proposta di una letteratura che nasca dalle costrizioni che essa sceglie e s’impone¹⁴¹.

Le regole del gioco generano l’opera, la quale a sua volta genera potenzialmente tutti i testi virtualmente scrivibili in base a quelle regole, oltre a tutte le virtuali letture che di questi testi si possono fare.

D'altronde, «Ce qui semble pourtant le plus intéresser l’Oulipo dans la ville, c’est sa potentialité. Car quoi de plus contraint qu’une ville, quoi de plus combinatoire que ses flux et ses circulations, de plus maillé que ses rues et ses artères ? L’Ouvroir se souvient sans doute de l’étymologie commune des mots *tissu* et *texte*»¹⁴², scrive Hervé Le Tellier.

Una prima osservazione concerne la natura modulare e combinatoria dei due testi. Il rinvenimento delle medesime operazioni sintattico-retoriche nei due autori istituisce una similitudine formale e offre, a nostro avviso, una soluzione alternativa al blocco della fantasia utopica.

Nella prefazione che Roland Barthes scrive per il suo saggio *Sade Fourier Loyola*, il critico francese pone questi tre grandi e discussi personaggi sullo stesso piano, in quanto tutti «Logothètes» o fondatori di una lingua nuova: «même écriture: même volupté de classification, même rage de découper [...] même obsession numérative [...] même pratique de l’image [...], ou, pour être plus offensifs encore, même combinatoire»¹⁴³. L’analisi di Barthes è semiologica e tende ad accomunare, sotto il profilo dell’*écriture*, l’opera di autori eterogenei dal punto di vista tematico; a suo tempo questo lavoro ebbe il merito di presentare numerosi elementi di novità, non ultimi la piena riabilitazione di Sade e l’inclusione dei testi di Fourier e Loyola all’interno di una prospettiva d’analisi letteraria¹⁴⁴. Il saggio indica delle costanti comuni alla lettura dell’utopista francese fatta da Calvino e, forse, oltre al ruolo intermedio che certamente ebbe nella ricezione di Fourier da parte dell’autore ligure, potrebbe prefigurare la rielaborazione di alcuni temi che troveranno poi spazio ne *Le città invisibili*.

Già nella prefazione, prima che si entri nello specifico dell’analisi di Fourier, Barthes descrive delle strategie testuali assorbite anche dalle *Città*: il piacere della classificazione, l’ossessione del frammento e dell’enumerazione, la scelta delle immagini-apologo, la

¹⁴¹ Italo Calvino, *Introduzione* in Raymond Queneau, *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, Einaudi, Torino 1981, tr. it. di Giovanni Bogliolo, p. XXII.

¹⁴² Hervé Le Tellier, *Esthétique de l’Oulipo*, Le Castor Astral, 2006, p. 276. Membro dell’Oulipo dal 1992, «Hervé Le Tellier a été mathématicien, parachutiste et critique culinaire. Il est docteur en linguistique et écrivain» (dalla quarta di copertina).

¹⁴³ *Préface* in Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, cit., p. 7.

¹⁴⁴ Ai giorni nostri la portata di questo saggio è stata parzialmente ridimensionata. L’analisi di Barthes ha forse risentito della sua intransigenza teorica, sicuramente ha goduto della sua intelligenza.

prassi combinatoria. Tutti questi elementi tracciano un percorso in cui elementi discreti, frutto del *découpage*¹⁴⁵ e miranti alla scienza del particolare, del dettaglio, entrano in un rigido ordine classificatorio la cui mobilità è garantita non dall'infinità dei suoi componenti, bensì dalla combinatoria, assolutamente ortodossa per ciò che concerne la sua natura numerica e schematica¹⁴⁶, eretica per il risultato dei suoi accostamenti incongrui, che tali rimangono tanto dal punto di vista referenziale che da quello formale e linguistico.

Non diversamente aveva agito Fourier; il suo principio analogico e la tendenza alla creazione di tavole sinottiche in cui tutto, in quanto *mot* (o *parole*), è equivalente e dunque interscambiabile con tutto (figure geometriche e passioni, animali e colori, piante e numeri, costellazioni ed eventi atmosferici), permette la costruzione di un sistema (o *langue*) che deve la sua coerenza esclusivamente a un principio sintattico, non certo al principio di realtà. Come dire: se Calvino lavora su operazioni sintattico-retoriche per costruire il suo mondo del testo, Fourier lavora sul mondo per trasformare i suoi componenti discreti in unità sintattico-retoriche da mettere a sistema:

La théorie des *séries passionnées* ou *sectes progressives* n'est pas imaginée arbitrairement comme nos théories sociales. L'ordonnance de ces sectes est en tout point analogue à celle des séries géométriques dont elles ont toutes les propriétés, comme la balance de rivalités entre les groupes extrêmes et les groupes moyens de la série. Ceci est exprimé plus en détail dans la note A. Les passions qu'on a crues ennemies de la concorde, et contre lesquelles on a écrit tant de milliers de volumes qui vont tomber dans le néant ; les passions, dis-je, ne tendent qu'à la concorde, qu'à l'unité sociale dont nous les avons crues si éloignées : mais elles ne peuvent s'harmoniser, qu'autant qu'elles s'entrechoquent régulièrement dans les *sectes progressives* ou *séries de groupes* : hors de ce mécanisme, les passions ne sont que des tigres déchaînés, des énigmes incompréhensibles ; c'est ce qui a fait dire aux philosophes qu'il faudrait les réprimer, opinion doublement absurde ; en ce que l'on ne peut pas réprimer les passions, et, en ce que si chacun les réprimait, l'état civilisé déclinerait rapidement, et retomberait à l'état nomade, dans lequel les passions seraient encore aussi malfaisantes qu'on les voit parmi nous ; car je ne crois pas plus aux vertus des bergers qu'à celles de leurs apologistes.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Sulla differenza tra *découpage* e *déchiffrement* dice Barthes: «Il faut donc, dans une certaine mesure, distinguer le déchiffrement du découpage. Le déchiffrement renvoie à une profondeur pleine, aux traces d'un secret. Le découpage renvoie à un espace de relations, à une distribution» (*Inv*, p. 99).

¹⁴⁶ Tre delle dodici passioni individuate da Fourier sono state introdotte, secondo Barthes, esclusivamente per ragioni combinatorie e 'ingrati', in quanto «Ces trois passions sont formelles: comprises dans le classement, elles en assurent le fonctionnement (la «mécanique»), ou plus exactement encore: le jeu. Si l'on compare l'ensemble des passions à un jeu de cartes ou d'échecs (ce qu'a fait Fourier), les trois distributives sont en somme les règles de ce jeu» (*Inv*, p. 105).

¹⁴⁷ Charles Fourier, *Théorie de Quatre Mouvements*, cit., Tomo I, pp. 8-9.

Per Barthes «La passion (le caractère, le goût, la manie) est l'unité irréductible de la combinatoire fouriériste, le graphème absolu du texte utopique»¹⁴⁸.

Simone Debout-Oleszkiewicz rilancia il concetto già di Barthes: «Non seulement il imagine un système ou un systématique ouvert, mais il exige la liberté et l'initiative des ses adeptes et des ses lecteurs, une reprise non pas docile et passive, mais active, qui remonte à travers l'œuvre, au mouvement qui la dirige, afin de prolonger les possibles»¹⁴⁹.

A questo elenco, desunto dalla bibliografia critica sull'autore, riteniamo utile aggiungere alcuni aspetti che ne fanno un *modernista ante litteram*: l'attenzione al paratesto, l'uso sapiente delle soglie del testo, la proliferazione di schemi e tabelle quasi calligrafiche, il trionfo del significante, il gioco linguistico, la combinatoria di frammenti, l'ironia, la coscienza della natura fittizia sia del testo che del linguaggio. La comune sensibilità su alcuni punti spiega la facilità con cui nel secondo Novecento questo autore venne recuperato – per via colta – da autori e critici. Un'analisi di tal tipo lascia a margine alcune considerazioni formali sul principio distributivo del testo, sulla sua struttura numerica, sul meccanismo della combinatoria *ad libitum*. Questo secondo aspetto è stato preso in carico dalla critica a metà degli anni '60, anni coincisi con la stagione d'oro della teoria letteraria e con la preminenza data, in fase ermeneutica, al testo piuttosto che al contesto. Nell'ultimo paragrafo di questo lavoro affronteremo compiutamente la questione.

Riportiamo una lunga citazione di un brano di Roland Barthes:

Le système est un corps de doctrine à l'intérieur duquel le éléments (principes, constats, conséquences) se développent logiquement, c'est-à-dire, du point de vue du discours, réthoriquement. Le système étant fermé (ou monosémique) est toujours théologique, dogmatique; il vit de deux illusions: une illusion de transparence (le langage dont on se sert pour l'exposer est réputé purement instrumental, ce n'est pas une écriture) et une illusions de réalité (la fin du système est qu'il soit *appliqué*, c'est-à-dire qu'il sorte du langage pour aller fonder un réel défini vicieusement comme l'extériorité même du langage); c'est un délire étroitement paranoïaque, dont le voie de transmission est l'insistance, la répétition, le catéchisme, l'orthodoxie. L'œuvre de Fourier ne constitue pas un *système* [...]; le *systématique* est le jeu du système; c'est du langage ouvert, infini, dégagé de toute illusion (prétention) référentielle; son mode d'apparition, de constitution, n'est pas le «développement» mais la pulvérisation, la dissémination (la poussière d'or du signifiant) [...]. Face au système, monologique, le systématique est dialogique (il est mise en œuvre d'ambiguïtés, il ne souffre pas de contradictions); c'est une écriture, il en a l'éternité (la permutation perpétuelle des sens le long de l'Histoire); le

¹⁴⁸ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, cit., p. 103.

¹⁴⁹ Simone Debout-Oleszkiewicz, *L'utopie de Charles Fourier*, cit., p. 20.

systématique ne se soucie pas d'application (sinon à titre d'un pur imaginaire, d'un théâtre du discours), mais de transmission, de circulation (signifiante); encore n'est-il transmissible qu'à la condition d'être *déformé* (par le lecteur).¹⁵⁰

Questo passaggio di Roland Barthes – citato testualmente, anche se non interamente, da Calvino – è un utilissimo strumento di decodifica tanto dell'opera di Fourier quanto di quella di Calvino, al pari del precedente citato. Il concetto di sistematico assomiglia alla definizione data da Eco di *opera aperta*¹⁵¹.

L'opera aperta nega una fruizione passiva dell'arte, obbligando il lettore a liberarsi – rompendoli – dai valori convenzionali e dalle forme espressive cristallizzate e stereotipiche. In questo senso la letteratura diviene una metafora epistemologica sul relativismo del mondo. Il romanzo-enciclopedia sul modello dantesco, esaustivo e totalizzante, rispecchia una mentalità medievale non riproducibile né efficace in ambito contemporaneo e ricorda, in questo aspetto, il paradigma classico dell'utopia letteraria, da cui si cerca di svincolarsi.

L'utopia 'aperta' si caratterizza per la duplicità e la reversibilità dei suoi assunti, per l'ambiguità del suo dettato e dei suoi significati nella storia, grazie alla polisemia insita nella scrittura letteraria e al lavoro di attualizzazione e ricontestualizzazione dovuto al lettore, che estrae dai significanti significati sempre nuovi e deformati. Anche il rifiuto dell'equivalenza referenziale, unito all'esibizione del carattere fittizio del testo letterario, non nuovi in Calvino, ma teorizzati ne *Le città invisibili* in maniera più scoperta, confermano una coincidenza triangolare fra un autore analizzato da un critico che, a sua volta, viene citato in fase critica da uno scrittore che parla del primo autore e poi scrive un'opera in cui si attiene alle posizioni del critico rispecchiando la scrittura dell'autore.

Sia in Fourier che in Calvino il messaggio, o meglio, i messaggi che lo scrittore intende trasmettere al lettore costituiscono un tutt'uno con l'organizzazione strategica della materia verbale. Nei volumi di Fourier e nel volumetto di Calvino la natura modulare e combinatoria dei testi riproduce i connotati dell'altrove descritto, configurato come una serie di dati discreti cui si conferisce senso tramite l'inserimento entro una griglia classificatoria e analogica.

¹⁵⁰ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, cit., pp. 113-114.

¹⁵¹ Il concetto è ribadito anche da Kerstin Plitz, in un contesto in cui si parla di *Le città invisibili* come di un proto-ipertesto: «Per la natura stessa del concetto instabile di conoscenza che, come si sa, è mutato nel Novecento, secolo che lo ha messo in crisi in quanto processo cumulativo e diretto verso un fine per trasformarlo in un guazzabuglio di diverse forme di sapere, la mappa del sapere rimane approssimativa, rendendo il romanzo-enciclopedia un'opera mutabile e aperta» (Kerstin Plitz, *L'ipertesto: genere letterario marginale o emergente? Un'indagine sugli ipertesti di Italo Calvino*, «Bollettino '900. Electronic Newsletter of '900 Italian Literature», Dicembre 2001, n. 2, p. 2).

La griglia suggerisce un'immagine di rigidità, non è termine che si confà alle mobili architetture utopiche costruite dai due eretici del non-luogo, cui meglio si addice l'immagine della ragnatela.

La ragnatela è flessibile, sospesa, è un insieme di rapporti – di fili – organizzati in strutture che appaiono geometricamente solide a patto di non avvicinarvisi troppo, di non sentire l'esigenza di stabilire un contatto tangibile: allora rivelano di essere materialmente labili, temporanee, un groviglio entropico in cui è facile impigliarsi¹⁵².

La pratica combinatoria esibita come artificio retorico agisce da amplificatore del messaggio del testo, della natura irreali dell'altrove descritto, e, come un faro puntato da una barca sull'orizzonte per illuminare il luogo che non c'è, se implicitamente invita il marinaio a ripercorrere la sua mappa mentale per collocarlo nello spazio, gli suggerisce chiaramente la rotta e lo invoglia a cercarlo con l'uso congiunto dello sguardo e dell'immaginazione. Sta al marinaio non cadere nel tranello: nel raggio di luce non ci sono che cielo e acqua.

¹⁵² L'immagine-apologo di Ottavia, città-ragnatela appartenente alla serie delle città *sottili* e ospitata nel V capitolo, centro fisico, metatestuale ed estetico del romanzo utopico calviniano, è la forma testuale di queste considerazioni teoriche. La città di Ottavia è una rete sospesa nel vuoto: «Questa è la base della città: una rete che serve da passaggio e da sostegno. Tutto il resto, invece d'elevarsi sopra, sta appeso sotto. Gli abitanti di Sofronia sono forti della consapevolezza della sua precarietà: «Sanno che più di tanto la rete non regge».

Conclusioni

Nel definire *Le città invisibili* di Calvino, opera per lo più ritenuta fantastica e meta-testuale, come opera utopica, e illustrando le procedure apertamente finzionali con cui Fourier ha costruito la sua *Théorie*, che del trattato mantiene solo il nome, abbiamo delineato alcuni aspetti che hanno permesso di stabilire analogie fra le due opere. Una volta statuita la similitudine formale e sostanziale, e avendola riconosciuta nell'utopia, è stato possibile identificare alcune caratteristiche comuni ai due autori e verificarne la validità ai fini della rigenerazione delle sue strategie letterarie.

Si tratta, in sintesi, di due opere che si collocano al limite di differenti generi letterari, e che vennero incluse rispettivamente nel genere fantastico (*Le città invisibili*) e in quello non letterario del trattato (Fourier).

Il presente lavoro mirava ad annettere le opere di entrambi gli autori al genere utopia letteraria, motivando le scelte contro-corrente come rispondenti a un'esigenza di rivitalizzare un genere ormai trito, intrappolato prima nella sua ripetitività e scivolato poi nell'ambito catastrofico, che nega le premesse iniziali del genere.

Simili operazioni poggiavano su una profonda conoscenza e autocoscienza del genere, che testimonia di un trattamento metaletterario del materiale utilizzato.

I nodi da noi individuati consistono nella creazione di una forma ibrida di utopia, che recupera il senso etimologico di non luogo mantenendo la sfumatura di buon luogo senza assolutizzarla.

Calvino ha restituito al pensiero utopico, tramite Fourier, il suo aspetto originale e autentico: il carattere immaginativo proprio di una finzione letteraria, che mira alla rappresentazione di possibilità più che al raggiungimento di un fine; la sua forma è prevalentemente descrittiva (prevale sul racconto) e si manifesta sotto forma di visioni, di immagini-apologo inattuabili e irriducibili ad ogni conciliazione, non funzionali e non razionali.

Il lato dell'utopia che interessa maggiormente è quello che volta le spalle alla realizzabilità. L'utopia è un luogo che non c'è, «l'utopia è sulla carta»,

Emerge una nuova concezione, quella di un'utopia corpuscolare e polverizzata, di cui *Le città invisibili* rappresentano l'esito del rinnovamento post-moderno, nella forma e nei contenuti. Se il periodo d'oro dell'utopia letteraria coincide sempre con fasi della storia in cui l'attività pratica è negata, è allora fondamentale accrescere la capacità di vedere e pensare in maniera differente, non pretendere di fornire modelli già realizzati o sclerotici

come quelli delle utopie classiche, le cui immagini troppo codificate non riescono ad essere eversive e produttrici di nuova significazione.

L'opera di Fourier rappresenta una delle prime infrazioni a questo modello. Fourier si presenta come atipico in quanto propone una struttura sociale basata e finalizzata al piacere sensibile, una morale antirepressiva improntata all'ordine, un vero e proprio 'ordinatore dei desideri' che coniuga fantasia e matematica, individualismo e socialità, passione e ragione.

L'uso della matematica come sistema strutturale e come linguaggio astratto – quasi una griglia – entro il quale collocare la finzione letteraria deriva a Calvino dalla frequentazione dell'OuLiPo, al quale egli aderì come *membre étranger* nel 1967.

La formalizzazione matematica e l'uso di *contraintes* venne considerato ausilio alla creazione; gli anni di cui ci si è occupati sono quelli del maggior interesse teorico riservato a simili operazioni. Calvino concepì numerose opere oulipiane, in italiano e in francese. *Le città invisibili* non vengono normalmente riconosciute come tali; tuttavia, la scansione con la quale si succedono le rubriche e i capitoli che la compongono rispondono a criteri diegetici e, soprattutto, strutturali.

Calvino ha voluto concepire un testo modulare percorribile in diverse direzioni realizzando quell'ideale di letteratura potenzialmente infinita, frutto della combinatoria ristretta di elementi finiti, così come aveva fatto Queneau nel suo *Cent mille milliards de poèmes*.

Relativamente al profilo de *Le città invisibili*, si affaccia un'ulteriore considerazione: l'uso dei procedimenti oulipiani in un'opera ascrivibile all'utopia come genere letterario.

Uno degli elementi del paradigma classico rifiutato da Calvino è stata la rigida schematizzazione, iperrazionale e geometrica, della proposta sociale veicolata; vale a dire che le *contraintes* ideologiche care all'utopia classica vengono trasferite da una dimensione diegetica e filosofica a quella strutturale. Ma si tratta di *contraintes à la Queneau*; non veri e propri limiti ma meccanismo combinatorio che promuove la perpetua moltiplicazione di sé.

E dato che l'utopia è sulla carta, l'unico referente è il linguaggio stesso: la soddisfazione su un piano reale può avvenire solo se il piano reale di riferimento è il testo, e non il mondo.

La poetica del frammento, l'ibridazione e la riflessione metaletteraria sono gli strumenti postmoderni usati da Calvino per rinnovare l'organizzazione di questo sistema scritto e discutere, contestualmente, le ragioni artistiche e morali dell'utopia letteraria.

Il ripensamento si esercita attraverso l'opposizione binaria tra progetto e modello, che conduce all'elaborazione della teoria dei campi di forza utopici in opposizione all'operazione utopica totalizzante, divenuta vero e proprio obiettivo polemico.

Non esiste un modello perché utopia è un luogo che non c'è, è sulla carta, e per quanto la parola letteraria possa costituire un *medium* tra mondo caotico e inconoscibile e soggetto interpretante, che cerca una chiave ermeneutica sicura per decifrare il testo-mondo alla ricerca della felicità, tra mondo scritto e mondo non scritto c'è un abisso incolmabile; un romanzo utopico non può essere referenziale, anzi, in quanto prodotto linguistico è una convenzione, suggerisce ma non costruisce, immagina ma non fotografa. Il vertice più alto l'utopia lo può toccare solo a livello di predisposizione mentale, di capacità di vedere e pensare una realtà differente da quella che le abitudini, sociali e letterarie, ci hanno imposto nel corso dei secoli; utopia è un'attitudine, ed è in questi termini che si suole parlare di progetto invece che di modello.

Non abbiamo più a che fare con un'utopia sociale ma con un'utopia individuale in prospettiva sociale (come in Fourier la comunità non è omologata, non scaturisce dall'egualitarismo ma raccoglie tutte le passioni, nel numero di 810, e di conseguenza ammette l'individualismo integrandolo alla società, il cui ordine e gerarchia si manifestano esclusivamente come macro-sistema, senza richiedere un incasellamento a livello di scelte personali), ottenuta col recupero, cioè, dell'individualismo che le utopie classiche avevano obliterato e sacrificato nelle loro operazioni concettuali, e la cui assenza aveva messo in crisi il loro stesso statuto.

Viene proposta un'utopia del soggetto, non più di una comunità, il quale esprime il suo particolare punto di vista sul mondo attraverso 'agnizioni' che si sprigionano dal quotidiano o spesso dal paradosso (ma in Fourier il paradosso è rifiutato, anzi neutralizzato: tutto è analogico, tramite la pratica dell'abduzione che contrasta i procedimenti classici di costruzione di un'utopia, generalmente deduttiva perché dalla regola generale del "dover essere" della città derivano le varie rappresentazioni delle utopie particolari, ma anche induttiva perché dalla particolare società del presente dall'autore induce una migliore regola generale).

Calvino, come Fourier, si pone costantemente dalla parte della *semiosi* e non della *mimesi*, per cui ciò che viene rappresentato deve essere letto a livello di senso, non del referente, il quale, per scelta, viene posto nel campo del fantastico e del favoloso, cioè dell'impossibile e dell'irrealizzabile, per focalizzare l'attenzione sul segno, sulla scrittura, sulla capacità che ha il discorso di raccontare di sé che racconta, con l'intento di

assorbire un mondo fantasmatico che funzione come capacità di pensare e vedere un mondo diverso e non di fornire delle soluzioni già pronte e solo da applicare.

L'utopia così definita è innanzitutto un'utopia del presente, non più meta cui tendere (o paradiso di felicità perduta) ma mezzo per scuotersi dalle consuetudini sociali e artistiche. Questo intento viene perseguito attraverso una pratica di scrittura che si nutre di immagini che non possono essere assorbite dalla consuetudine, e il cui valore estetico funziona come un'utopia contestatrice del presente.

Calvino, sulla stessa linea di Stendhal, Fourier e Morris, ritiene infatti che nelle pieghe di una società in continuo mutamento e dissoluzione si possa cogliere una scintilla, la *promesse du bonheur*, che agisce da utopia del momento estetico – basata sulle facoltà percettive del soggetto – e scaturisce dal confronto con progetti estetici alternativi nell'architettura come nell'arte, nella letteratura come nell'organizzazione societaria (ciascuna con la sua importanza relativa). Queste soluzioni incongrue, meravigliose e sfuggenti, assumono una valenza pedagogica e costituiscono l'unico argine alla perdita di significato che investe ogni aspetto del quotidiano e che si riflette, inesorabilmente, in una scrittura appiattita su un uso convenzionale dello strumento linguistico e dei possibili narrativi.

La tentazione del nichilismo ha attraversato e attraversa i decenni a cavallo del nuovo millennio. La caduta dei miti portanti della società contemporanea ha eroso la componente costruttiva e critica della nostra intelligenza e della letteratura che ne è l'espressione colta e, per certi versi, più avvertita.

Il posto centrale che lettura e lettore sembrano aver assunto nell'ambito del dibattito editoriale è spesso legato a dinamiche di mercato.

Uno scetticismo radicale, con vere e proprie punte di nichilismo, caratterizza l'ultima produzione di Calvino, con immagini catastrofiche e da fine del mondo le quali, già presenti sia in *Ti con zero*, nel *Castello dei destini incrociati* e, in parte, anche nelle *Città invisibili*, prendono il sopravvento nella chiusa di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e di *Palomar*. Alla luce di queste considerazioni le *Città* calviniane rappresentano un *unicum* nella bibliografia dell'autore.

Bibliografia.

Bibliografia sull'utopia

- André Antolini, Yves-Henri Bonello, *Les villes du desir*, Galilée, Paris 1994.
- Massimo Baldini, *La storia delle utopie*, Armando Editore, Roma 1996² (1994¹).
- Bronislaw Baczko, *Lumières de l'utopie*, Payot, Paris 1978, tr. it. di Margherita Botto e Dario Gibelli, *L'utopia. Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche nell'età dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1979.
- Baczko, *Utopia* in *Enciclopedia*, Einaudi, Torino 1981.
- Jonathan Beecher, *Charles Fourier, the Visionary and his World*, University of California Press, 1987 tr. fr. di Jean-Claude Dubos, *Introduction à une biographie de Charles Fourier*, rubrique: "Le numéro de la revue Luvah consacré à Charles Fourier est désormais en ligne", 2007, consultabile in rete all'indirizzo http://www.charlesfourier.fr/article.php3?id_article=377
- Jean-Marie Bertrand, voce *Âge d'or*, in Michèle Riot-Sarcey, Thomas Bouchet, Antoine Picon (a cura di), *Dictionnaire des Utopies*, Larousse, Saint-Amand-Montrond, 2006.
- Ernst Bloch, *Il principio speranza*, (Edizione originale: *Das prinzip Hoffnung* 1959), tr. it. di Enrico De Angelis e Tommaso Cavallo, a cura di Remo Bodei, Garzanti, Milano 1994.
- Bruno Bongiovanni e Gian Mario Bravo (a cura di), *Nell'anno 2000. Dall'utopia all'ucronia*, Atti del convegno internazionale di Torino, 10 marzo 2000, Leo S. Olchki, Firenze 2001.
 - Vincenzo Ariano, *Genio utopico e trascendenza etica del pensiero*.
 - Bronislaw Baczko, *Finzioni storiche e congetture utopiche*.
 - Bruno Bongiovanni, *La duplice carriera di un concetto*.
 - Arrigo Colombo, *Il vecchio e il nuovo senso dell'utopia*.
 - Ginevra Conti Odorisio, *Utopia e cittadinanza*.
 - Maria Moneti, *Utopia e Scienza*.
- Martin Buber, *Sentieri in Utopia*, tr. it. di Amerigo Guadagnin, Comunità, Milano 1967, (Edizione originale: *Pfade in Utopia*, L. Schneider, Heidelberg 1950).
- Émile Michel Cioran, *Histoire et utopie*, Gallimard, Paris 1960.

- Alexandre Cioranescu, *L'avenir du passé. Utopie et littérature*, Gallimard, Paris 1972.
- Rita Cirio e Piero Favari (a cura di), *Utopia rivisitata*, «Almanacco Bompiani 1974», Milano 1973.
 - Italo Calvino, *Quale utopia?*.
 - Françoise Choay, *Utopia e semiogenia*.
 - Aldous Huxley, *Negativo e positivo*.
 - Pierre Versins, *L'Ucronia*.
- Arrigo Colombo e Laura Tundo, Franco Angeli (a cura di), *Fourier. La passione dell'utopia*, Milano 1988.
- Arrigo Colombo, (a cura di), *Utopia e distopia*, Edizioni Dedalo, Bari, 1993.
 - Arrigo Colombo, *Su questi saggi e la loro genesi. Sull'utopia e sulla distopia*.
 - Giampiero Bof, *Escatologia e utopia*.
 - Gian Carlo Calcagno, *Il fattore tecnologia: la distopia catastrofica*.
 - Arrigo Colombo, *L'utopia e il suo senso, la sua genesi come progetto storico*.
 - Vita Fortunati, *Da Bentham a Orwell: un'utopia panottica del potere*.
 - Henrich Hudde, *Genere letterario e spirito dell'utopia*.
 - Maria Moneti, *Sul rapporto utopia-distopia*.
 - Cosimo Quarta, *Paradigma, ideale, utopia: tre concetti a confronto*.
 - Giuseppe Schiavone, *Sulla dinamica del progetto utopico*.
 - Raymond Trousson, *La distopia e la sua storia*.
 - Laura Tundo, *Le distopie utopiche di Fourier*.
- Arrigo Colombo, *L'Utopia. Rifondazione di un'idea e di una storia*, Edizioni Dedalo, Bari 1997.
- Arrigo Colombo, *La società amorosa. Appunti a Fourier per una revisione dell'etica amorosa e sessuale*, Edizioni Dedalo, Bari 2002.
- Vittor Ivo Comparato, *Utopia*, il Mulino, Bologna 2005.
- Manuela Dini, *L'utopia e i mondi possibili*, in Manuela Dini., *Calvino critico*, Transeuropa, Ancona 1999.
- Mario Domenichelli, *L'utopia verso la sua negazione: «no-where and back»*, in Roberto Bertinetti, Angelo Deidda, Mario Domenichelli, *L'infondazione di Babele: l'antiutopia*, Franco Angeli Editore, Milano 1983.
- Friedrich Engels, *Socialisme utopique et socialisme scientifique*, estratto dall'*Anti-Dühring* (1880), version numérique par Jean-Marie Tremblay, collection 'Les classiques des sciences sociales', consultabile in rete all'indirizzo http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html

- Franco Fergnani, *Marxismo e utopia*, «Rivista di filosofia», LX, Ottobre-Dicembre 1969, n. 4.
- Luigi Firpo, *Introduzione* in Thomas More, *Utopia*, Guida, Napoli 1979.
- Vita Fortunati, *La letteratura utopica inglese: morfologia e grammatica di un genere letterario*, Longo, Ravenna 1979.
- Vita Fortunati, Giampaolo Zucchini (a cura di), *Paesi di cuccagna e mondi alla rovescia*, Alinea, Firenze 1989.
- Vita Fortunati, Raffaella Baccolini, Nadia Minerva (a cura di), *Viaggi in utopia*, Longo, Ravenna 1996.
- Vita Fortunati e Paola Spinozzi (a cura di), *Vite di utopia*, Longo, Ravenna 2000.
- Vita Fortunati, Raymond Trousson, Adriana Corrado (a cura di), *Dall'utopia all'utopismo: percorsi tematici*, CUEN, Napoli 2003.
- Daniela Guardamagna, *Analisi dell'incubo. L'utopia negativa da Swift alla fantascienza*, Bulzoni, Roma 1980.
- Michael Hlquist, *How to Play Utopia*, in Jacques Ehrmann (a cura di), *Game, Play, Literature*, Boston 1971.
- Henri Hudde, *Rassegna sull'utopia come genere letterario*, «Lectures», XI, 1982.
- Peter Kuon, *Le primat du littéraire. Utopie et méthodologie*, in Nadia Minerva (a cura di), *Per una definizione dell'utopia. Metodologie e discipline a confronto*, Atti del Convegno internazionale di Bagni di Lucca, 12-14 settembre 1990, Longo, Ravenna 1992.
- Carmelina Imbrancio (a cura di), *Requiem pour l'utopie? Tendances autodestructives du paradigme utopique*, Goliardica, Pisa 1986.
- W. Schneider, *La città, destino degli uomini: da Ur a Utopia*, Garzanti, Milano 1961.
- J. Servier, *Histoire de l'utopie*, Paris 1967.
- André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, PUF, Quadrige 1993.
- Gianni Maniscalco Basile, Darko Suvin, *Nuovissime mappe dell'Inferno. Distopia oggi*, Monolite Editrice, Roma 2004.
- Karl Mannheim, *Idéologie et utopie*, Librairie Marcel Rivière, Paris, tradotta dall'inglese da Pauline Rollet (Edizione originale: *Ideologie und Utopie* 1929).
- Frank E. Manuel e Fritz P. Manuel (a cura di), *Utopian Thought in the Western World*, Harvard University Press, Cambridge 1979.
- Enrico Masala, *I frammenti dell'utopia. Dal razionalismo alla città della differenza*, CUEC, Cagliari 2002.
- Nicola Matteucci (a cura di), *L'utopia e le sue forme*, il Mulino, Bologna 1982.

- Gianni Maniscalco Basile, *Note su fantascienza e utopia negativa*.
- Luigi Firpo, *Appunti sui caratteri dell'utopismo*.
- Vita Fortunati, *Dall'utopia alla fantascienza: le metamorfosi di un genere letterario*.
- Nadia Minerva, *Utopia e... Amici e nemici del genere utopico nella letteratura francese*, A. Longo Editore, Ravenna 1995.
- Maria Moneti, *Utopia*, La Nuova Italia, Firenze 1997.
- Gabriella Moretti, *Gli antipodi. Avventure letterarie di un mito scientifico*, Nuova Pratiche Editrice, Parma 1994.
- Lewis Mumford, *Storia dell'utopia*, tr. it. di Roberto D'Agostino, Calderini, Bologna 1969.
- Roberto Pellerrey, *Le lingue perfette nel secolo dell'utopia*, prefazione di Umberto Eco, Laterza, Bari 1992.
- Alberto Petrucciani, *La finzione e la persuasione. L'utopia come genere letterario*, Bulzoni Editore, Roma 1983.
- Cosimo Quarta, *L'utopia: una storia di fraintendimenti*, in Eugenia Granito e Mariateresa Schiavino (a cura di), *Utopia e Rivoluzione. Atti del convegno di studi Salerno, 22 Gennaio 1999*, La città del Sole, Napoli 2002.
- Paul Ricœur, *L'idéologie et l'utopie*, Éditions du Seuil, Paris 1997.
- Antonio Rosmini, *Filosofia della politica*, a cura di Sergio Cotta, Rusconi, Milano 1985.
- Silvia Rota Ghibaudi, *L'utopia e l'utopismo. Dalla grande progettualità al ripiegamento critico*, Franco Angeli, Milano 1987.
- Raymond Ruyer, *L'Utopie et les utopies*, Presses universitaires de France, Paris 1950.
- Giuseppa Saccaro Del Buffa, Arthur O. Lewis (a cura di), *Utopia e modernità. Teorie e prassi utopiche nell'età postmoderna*, Gangemi editore, Roma 1989.
- Jean Servier, *Histoire de l'utopie*, Gallimard, Paris 1967.
- Darko Suvin, *La metamorfosi della fantascienza. Poetica e storia di un genere letterario*, Il Mulino, Bologna 1985, (Edizione originale: *Metamorphoses of Science-Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, Yale University Press, New Haven, 1979, tr. it. di Lia Guerra).
- Raymond Trousson, *Voyages aux pays de Nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*, Éditions De l'Université de Bruxelles, Bruxelles 1999³ (1975¹).
- Raymond Trousson, *D'utopie et d'utopistes*, Éditions L'Harmattan, Paris 1988.

- Raymond Trousson, *Sciences, techniques et utopies. Du paradis à l'enfer*, L'Harmattan, Paris 2003.

Bibliografia su Italo Calvino

- Guido Almansi, *Il mondo binario di Italo Calvino*, "Paragone", a. XXII, n°258, Agosto 1971 (ripreso in parte, col titolo *Il fattore Gnac*, in *La ragion comica*, Feltrinelli, Milano 1986).
- Guido Almansi, *Arte combinatoria di Calvino in Letteratura italiana. I contemporanei*, vol. 7, Marzorati, Milano 1979.
- Guido Almansi, *Due omonimi* in Gianni Baroni, *Italo Calvino. Introduzione e guida allo studio dell'opera calviniana*, Le Monnier, Firenze, 1988.
- Alberto Asor Rosa, *Stile Calvino*, Einaudi, Torino 2001.
- Michele Balice, *Le città di Calvino*, «Paragone letteratura», Agosto 1986.
- Luca Baranelli, Ernesto Ferrero, *Album Calvino*, Mondadori, Milano, 2003.
- Mario Barenghi, *Note e notizie sui testi. Le città invisibili*, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, II, Mondadori, Milano 1992..
- Patrizio Barbaro, Fabio Pierangeli, *Italo Calvino. Biografia per immagini*, Gribaudo, Cavallermaggiore, 2000.
- Giorgio Baroni, *Italo Calvino. Introduzione e guida allo studio dell'opera calviniana. Storia e antologia della critica*, Firenze, Le Monnier, 1990² (1988¹).
- Marco Belpoliti, *Storie del visibile. Lettura di Italo Calvino*, Luisè, Rimini 1990.
- Marco Belpoliti (a cura di), *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, in *Riga 9*, Marcos y Marcos, Milano 1995.
- Marco Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996.
- Carla Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una lettura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
- Cristina Benussi, *Introduzione a Calvino*, Roma-Bari, Laterza, 1989.
- Alfonso Berardinelli, *Calvino moralista ovvero restare sani dopo la fine del mondo*, in *Diario*, n°0, feb. 1991.
- Francesca Bernardini Napoletano, *I segni nuovi di Italo Calvino da Le cosmicomiche a Le città invisibili*, Roma, Bulzoni, 1977.
- Giorgio Bertone, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1994.

- Roberto Bertoni, *Int'abrigu int'abrigu. Discorso su alcuni aspetti dell'opere di Italo Calvino*, Torino, Tirrenia-Stampatori, 1993.
- Giuseppe Bonura, *Invito alla lettura di Calvino*, Milano, Mursia, 1995.
- Giuseppe Bonura, *Le città invisibili ovvero il "corpo" di Calvino*, «Uomini e libri», Febbraio-Marzo 1973, IX.
- Nicola Bottiglieri (a cura di), *Luoghi di Calvino. Guida alla lettura di I. Calvino*, Università di Cassino, 2001.
- Paolo Briganti, *La vocazione combinatoria di Calvino*, "Studi e problemi di critica testuale" Aprile 1982.
- Paola Cabibbo, *Lo spazio e le sue rappresentazioni: stati, modelli, paesaggi*, Edizioni scientifiche italiane, Salerno 1993.
- Contardo Calligaris, *Italo Calvino*, Milano, Mursia 1985.
- Cesare Cases, *Patrie lettere*, Einaudi, Torino 1987.
- Philippe Daros, *Le cristal et la flamme*, «Critique», 1991, n.524-525.
- Philippe Daros, *Italo Calvino. Le voyageur dans la carte*, Paris, Hachette Supérieur, 1994.
- Caterina De Caprio, *La sfida di Aracne. Studi su Calvino*, Napoli, Dante e Descartes, 1996.
- Caterina De Caprio e Ugo Maria Olivieri, *Il fantastico e il visibile. L'itinerario di Italo Calvino*, Napoli, Dante e Descartes, 2000.
- Roberto Deidier, *Le forme del tempo. Miti, fiabe, immagini di Italo Calvino*, Sellerio, Palermo, 2004.
- Manuela Dini, *Calvino critico*, Transeuropa, Ancona 1999.
- Giovanni Falaschi (a cura di), *Italo Calvino. Atti del Convegno internazionale*, Firenze, Palazzo Medici-Ricciardi, 26-28 Febbraio 1987, Garzanti, Firenze 1988.
- Gian Carlo Ferretti, *Le capre di bikini. Calvino giornalista e saggista 1945-1985*, Editori Riuniti, Roma 1989.
- Aurore Frasson Marin, *Italo Calvino et l'imaginaire*, Genève-Paris, Slatkine, 1986.
- Mario Lavagetto, *Dovuto a Calvino*, Bollati Boringhieri, Torino 2001.
- Claudio Milanini, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Garzanti, Milano 1990.
- Ulla Musarra Schroeder, *Il labirinto e la rete Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*, Roma, Bulzoni, 1996.
- Walter Pedullà, *L'estrema funzione. La letteratura degli anni settanta svela i propri segreti*, Marsilio, Venezia 1975.

- Danilo Scarpa, *Italo Calvino*, Mondadori, Milano 1999.
- Cesare Segre, *Le città invisibili di Calvino e la vertigine epistemica*, «Strumenti critici», XIX, gennaio 2004, n. 1.
- Francesca Serra, *Calvino*, Editore Salerno, Roma 2006.
- Vito Spinazzola, *L'io diviso di Italo Calvino* [1987], in *L'offerta letteraria*, Morano, Napoli 1990.
- Claudio Varese, *Italo Calvino: una interpretazione della follia*, in Anna Dolfi (a cura di), *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, Atti di seminario. Trento, maggio 1992, Bulzoni, Roma 1993.

Bibliografia specifica su *Le città invisibili*

- Mario Barenghi, Gianni Canova, Bruno Falcetto (a cura di), *La visione dell'invisibile. Saggi e materiali su Le città invisibili di Italo Calvino*, Mondadori, Milano 2002.
- Christine Baron, *Fiction et subjectivité: D'une Utopie à une conception ironique de l'écriture (Borges, Calvino, Queneau)*, in Jean Bessière, *Littérature et théorie*, Champion, Paris 1998. Guido Bonsaver, *Città senza tempo: cronologia 'debole' e tracce benjaminiane nelle 'Città invisibili' di Italo Calvino*, «Italianistica», Anno 2002, n. 2-3.
- Antonella Catalano, *Le mappe dell'esilio. Sulle Città invisibili di Italo Calvino*, in Ferdinando Pappalardo (a cura di), *La torre abolita. Saggi sul romanzo italiano del Novecento*, Dedalo, Bari 1988.
- Marcello Ciccuto, *L'immagine dello spazio nelle "Città invisibili" di Italo Calvino*, «Italianistica», Anno 2002, n. 2-3.
- Pietro Citati, *Le città invisibili* [1972-73], in *Il velo nero*, Rizzoli, Milano 1979.
- Colleen Corradi Brannigan, *Rappresentazione trascendentale*, incisioni ispirate alle città invisibili, <http://www.cittainvisibili.com>
- Aurore Frasson-Marin, *Structures, signes et images dans Les villes invisibles d'Italo Calvino*, «Revue des Études Italiennes», 1977, n. 1.
- Elvira Godono, *La città nella letteratura postmoderna*, Liguori, Napoli 2001.
- Els Jongeneel, *Les Villes invisibles d'Italo Calvino: entre Utopie et Dystopie*, in Monica Jansen e Paula Jordão (a cura di), *Actes de la Conférence internationale La valeur de la littérature pendant et après les années 70: le cas de L'Italie et du Portugal*, 11-13 mars 2004, Utrecht, consultabile in rete all'indirizzo <http://congress70.library.uu.nl>.

- Pier Vincenzo Mengaldo, *L'arco e le pietre (Calvino, 'Le città invisibili')* in Id., *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Feltrinelli, Milano 1975.
- Pier Vincenzo Mengaldo, *Aspetti della lingua di Calvino* [1987], in Id., *L'offerta letteraria*, Morano, Napoli, 1990.
- Francesco Muzzioli, *Polvere di utopia*, «Nuova Corrente», XXXIV, 1987.
- Flavia Ravazzoli, *Le città invisibili di Calvino: utopia linguistica e letteratura*, in Ead., *Il testo perpetuo. Studi sui movimenti retorici del linguaggio*, Bompiani, Milano 1991.
- Giovanna Rizzarelli, *La città di carta e inchiostro: «Le città invisibili» di Italo Calvino e la letteratura utopica*, «Italianistica», Maggio-Dicembre 2002, n. 2-3.
- Ilaria Scola, *Italo Calvino: elogio della brevità. Le città invisibili della memoria*, Bollettino '900, Electronic Newsletter of '900 Italian Literature 2002-2003, giugno-dicembre 2002, n. 1-2.
- Marina Zancan, *Le città invisibili di Italo Calvino*, in AA.VV., *Letteratura italiana. Le Opere*, diretta da A. Asor Rosa, IV/2, *Il Novecento. La ricerca letteraria*, Einaudi, Torino, 1995.

Opere di Italo Calvino

Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano 1999² (1995¹) vol. I

- *Dialogo di due scrittori in crisi* (1961).
- *La sfida al labirinto*, «Il menabò 5», Einaudi, Torino (1962).
- *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)* (1967).
- *Filosofia e letteratura* (1967).
- *Per chi si scrive? (Lo scaffale ipotetico)* (1967).
- *Due interviste su scienza e letteratura* (1968).
- *La letteratura come proiezione del desiderio (Per l'Anatomia della critica di Northrop Frye)* (1969).
- *Il romanzo come spettacolo* (1970).
- *L'ordinatore dei desideri* (1971).
- *Lo sguardo dell'archeologo* (1972).
- *Per Fourier 3. Commiato. L'utopia pulviscolare*, Milano (1973).
- *Usi politici giusti e sbagliati della letteratura* (1976).
- *I livelli della realtà in letteratura*, (1978).

- *Appendice: Sotto quella pietra* (1980).
- *Il viandante nella mappa* (1980).
- *Lezioni americane* (1988).

Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barengi, Mondadori, Milano 1999² (1995¹), vol. II.

- *Colloquio con Ferdinando Camon* (1973).
- *Venezia: archetipo e utopia della città acquatica* (1974).
- *Sono stato stalinista anch'io?* (1979).
- *Il fantastico nella letteratura italiana* (1984).
- *Intervista di Maria Corti* (1985).

Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barengi e Bruno Falcetto, Mondadori, Milano 1991, vol. I.

- *Il sentiero dei nidi di ragno.*
- *Il visconte dimezzato.*
- *Il barone rampante.*
- *Il cavaliere inesistente.*

Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barengi e Bruno Falcetto, Mondadori, Milano 1991, vol. II.

- *Le cosmicomiche.*
- *Il conte di Montecristo.*
- *Il castello dei destini incrociati.*
- *Le città invisibili.*
- *Se una notte d'inverno un viaggiatore.*

Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barengi e Bruno Falcetto, Mondadori, Milano 1991, vol. III.

- *La decapitazione dei capi.*
- *Invenzioni oulipiennes.*

Opere di Charles Fourier.

Charles Fourier, *Œuvres complètes de Charles Fourier*, a cura di Simone Debout-Oleszkiewicz, Éditions Anthropos, Paris 1966-1968.

- *Théorie des Quatres Mouvements et des Destinées générales*, 1808.
- *Le Nouveau Monde Amoureux*, 1816 (publié en 1967).
- *Traité de l'association domestique-agricole*, 1822.
- *Théorie de l'Unité Universelle*, 1822-1823.
- *Sommaire et annonce du Traité de l'association domestique-agricole*, 1823.
- *Le Nouveau Monde Industriel et Sociétaire, ou Invention du procédé d'industrie attrayante et naturelle distribuée en séries passionnées*, 1829.
- *Le Nouveau Monde Industriel, ou Invention du procédé d'industrie attrayante et combinée, distribuée en séries passionnées. Livret d'annonces*, 1830.
- *La fausse industrie morcelée répugnante et mensongère et l'antidote, l'industrie naturelle, combinée, attrayante, véridique donnant quadruple produit*, 1835-1836.
- *Plan du Traité de l'attraction passionnelle, qui devrait être publié en 1821*, 1836.
- *Du libre arbitre*, 1841.
- *Manuscrits publiés par «La Phalange», revue de la science sociale*, 1851-1858.
- *Hiérarchie du cocuage*, (1924).

Charles Fourier, *Teoria dei Quattro Movimenti. Il Nuovo Mondo Amoro e altri scritti sul lavoro, l'educazione, l'architettura nella società d'Armonia*, scelta e introduzione di Italo Calvino, traduzione italiana di Enrica Basevi, Torino, Einaudi 1971.

Bibliografia su Charles Fourier.

- «Topique», *Revue Freudienne*, n. 4-5, PUF, Paris 1970, Numero Spécial Charles Fourier.
 - Maurice Blanchot, *En guise d'introduction*.
 - Michel Butor, *La politique des charmeuses*.
 - Simone Debout-Oleszkiewicz, *L'illusion réelle*.
 - Hubert Juin, *Présence de Charles Fourier dans la poésie moderne*.
 - Pierre Klossowski, *Sade et Fourier*.
- «Revue Internationale de Philosophie», VI, n. 60, Bruxelles 1962.

- Félix Armand, *Actualité de Fourier*, in Id, *Charles Fourier. Textes choisis*, Éditions sociales, Paris 1953.
- Claude Barathon, *Les folles idées de Fourier*, éd. C.L.D., Paris 1980.
- Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Éditions du Seuil, Paris 1971.
- Walter Benjamin, *Fourier e i passaggi*, in *Angelus Novus*, tr. it. di Renato Solmi, Einaudi, Torino 1962.
- Pascal Bruckner, *Fourier*, Éditions du Seuil, Paris 1975.
- Michel Butor, *La Rose des Vents. 32 Rhumbs pour Charles Fourier*, Gallimard, Paris 1970.
- Simone Debout-Oleszkiewicz, *Écriture inconnue de Charles Fourier*, in Ead., «Griffe au nez» ou «donner à voir», Éditions Anthropos, 1974.
- Simone Debout-Oleszkiewicz, *L'analogie ou le poème mathématique de Charles Fourier*, «Revue Internationale de Philosophie», VI, n. 60, Bruxelles 1962.
- Jacques Debû-Bridel, *L'actualité de Fourier. De l'utopie au fouriérisme appliqué*, Éditions France-empire, Paris 1978.
- Jean-Claude Dubos, *Charles Fourier jugé par ses contemporains et par la postérité*, (rubrique: "Le numéro de la revue Luvah consacré à Charles Fourier est désormais en ligne"), avril 2007, consultable in rete all'indirizzo http://www.charlesfourier.fr/article.php3?id_article=387
- Benoîte Groult, *Le Féminisme au masculin*, Éditions Denoël, Paris 1980.
- Emmanuel Guigon, *L'écart absolu*, rubrique: "Le numéro de la revue Luvah consacré à Charles Fourier est désormais en ligne", avril 2007, http://www.charlesfourier.fr/article.php3?id_article=384
- Christian Guinchard, *La lettre cachée*, rubrique: "Le numéro de la revue Luvah consacré à Charles Fourier est désormais en ligne", avril 2007, http://www.charlesfourier.fr/article.php3?id_article=385
- Pierre Klossowski, *Les derniers travaux de Gulliver suivi de Sade et Fourier*, Fata Morgana, Montpellier 1974.
- Emile Lehouck, *Un divertissement linguistique de Fourier*, «la Brèche», n. 4, fév. 1963.
- Emile Lehouck, *Fourier aujourd'hui*, Éditions Denoël, Paris 1966.
- Michèle Madonna-Desbazeille, *L'utopie de Fourier : jeu d'écriture. Ou de la notion d'intervalle mesuré et démesuré*, «Cahiers Charles Fourier», n° 2, décembre 1991, pp. 24-32, in rete : http://www.charlesfourier.fr/article.php3?id_article=14
- Raymond Queneau, *Dialectique hégélienne et séries de Fourier*, in Raymond Queneau, *Bords. Mathématiciens Precurseurs Encyclopédistes*, Hermann, Paris 1963.

- R Scherer, *Fourier ou la contestation globale*, Seghers, Paris 1970.

Altre opere narrative

- Francis Bacon, *La nuova Atlantide*, a cura di Luigi Punzo, Bulzoni, Roma 2006, (Edizione originale: *The new Atlantis*, 1627).
- Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Éditions du seuil, Paris 1977.
- Pierre Boulle, *La planète des singes*, Julliard, Paris 1963, ora in Id., *Etrange planète*, Omnibus, Paris 1998.
- Pierre Boulle, *Les jeux de l'esprit*, Julliard Paris 1971, ora in Id., *Etrange planète*, Omnibus, Paris 1998.
- George Luis Borges, *La casa de Asterión* (1949), compreso nella raccolta *El Aleph*, Alianza-Emecé, Madrid, 1977.
- Breton André, *Œuvres complètes*, éd. par Marguerite Bonnet, Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1987.
- Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, a cura di Daniela Ciocca e Tina Ferri tr. it. Giorgio Monicelli, Mondadori, Milano 1993.
- Michel Butor, *La Modification*, Éditions de Minuit, Paris 1957.
- Étienne Cabet, *Voyage en Icarie* (1848), prefate de Jacques Attali, Dalloz, Paris 2006.
- Ernest Callembach, *Écotopie, reportage et notes personnelles de William Weston*, Paris, Éditions Stock 1978.
- Tommaso Campanella, *La città del sole* (1602), Feltrinelli, Milano 2003.
- Gaio Fratini (a cura di), "Il Caffè" *politico e letterario. Antologia (1953-1977)*, Pierluigi Lubrica Editore, Bergamo 1992.
- James Harrington, *The Commonwealth of Oceana* (1656), *La Repubblica di Oceana*, a cura di Giuseppe Schiavone, Utet, Torino 2004.
- Victor Hugo, *Les Misérables*, Pagnerre, Paris, 1862.
- Aldous Huxley, *Il mondo nuovo*, A. Mondadori, Milano 1983, (Edizione originale, *Brave New World*, Chatto & Windus, London 1932).
- Alfred Jarry, *Tout Ubu*, Le Livre de Poche, Paris 1962.

- Bernard de Mandeville, *The fable of the bees*, 1714, rivista continuamente e completata nel 1729, data dell'edizione definitiva.
- Alberto Moravia, *Racconti surrealisti e satirici* (1935-1945), Bompiani, Milano 1990³ (1982¹).
- George Orwell, 1984 (1948) Mondadori, Milano 1984, tr. it. di Gabriele Baldini, introduzione di Umberto Eco
- Alain Robbe-Grillet, *Dans le labyrinthe*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1959.
- Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1958.
- Thomas More, *Utopia*, traduzione a cura di Tommaso Fiore, Laterza, Bari 2000.
- Louis-Sébastien Mercier, *L'An 2440*, édition par Raymond Trousson, Ducros, Bordeaux 1971.
- Georges Perec, *Ulcérations*, in Oulipo, *La Bibliothèque oulipienne*, in cinque volumi, n° 1, Seghers et le Castor Astral, Paris 1987-2000.
- Marco Polo, *Il Milione*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1998, introduzione e note di Marcello Ciccuto.
- Raymond Queneau, *I Fiori Blu*, Einaudi, Torino 1967.
- Donatien Alphonse François, comte, appelé marquis de Sade, *Aline et Valcour*, in *Œuvres* vol. 1, Gallimard, Paris 1990.
- Émile Souvestre, *Le monde tel qu'il sera*, Michel Lévy frères, Paris 1859.
- Stendhal, *Mémoires d'un turiste*, Ambroise Dupont, Paris 1838.
- Jonathan Swift, *Travels into Several Remote Nations of the World, in Four Parts. By Lemuel Gulliver* (London 1726), *I viaggi di Gulliver*, tr. it. di Carlo Formichi, a cura di Masolino d'Amico, Mondadori, Milano 2003.
- Jonathan Swift, *Pensieri su vari argomenti* (Edizione originale *Thoughts On Various Subjects*), in *Opere scelte*, a cura di Masolino d'Amico, Mondadori, «I Meridiani», Milano 1983.
- Herbert G. Wells, *L'isola del Dr Moreau*, tr. it. di Vera Simonetti, Compagnia del fantastico, Gruppo Newton, Roma 1994 (originale *The Island of Dr Moreau*, 1896).
- Evgenij Ivanovic Zamjatin, *Noi*, tr. it. di Ettore Lo Gatto, Minerva italiana, Milano 1955, (Titolo originale: *My*).